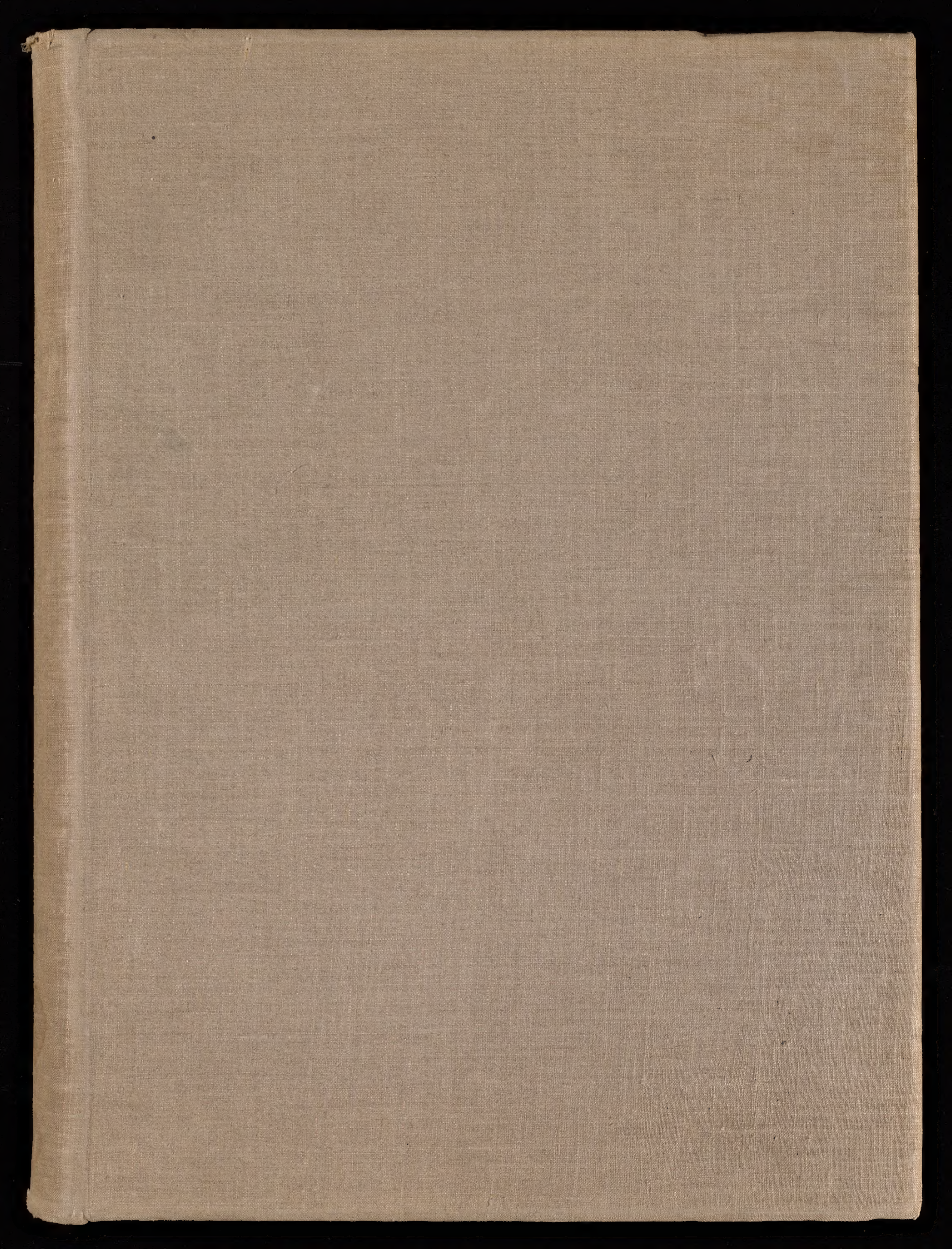
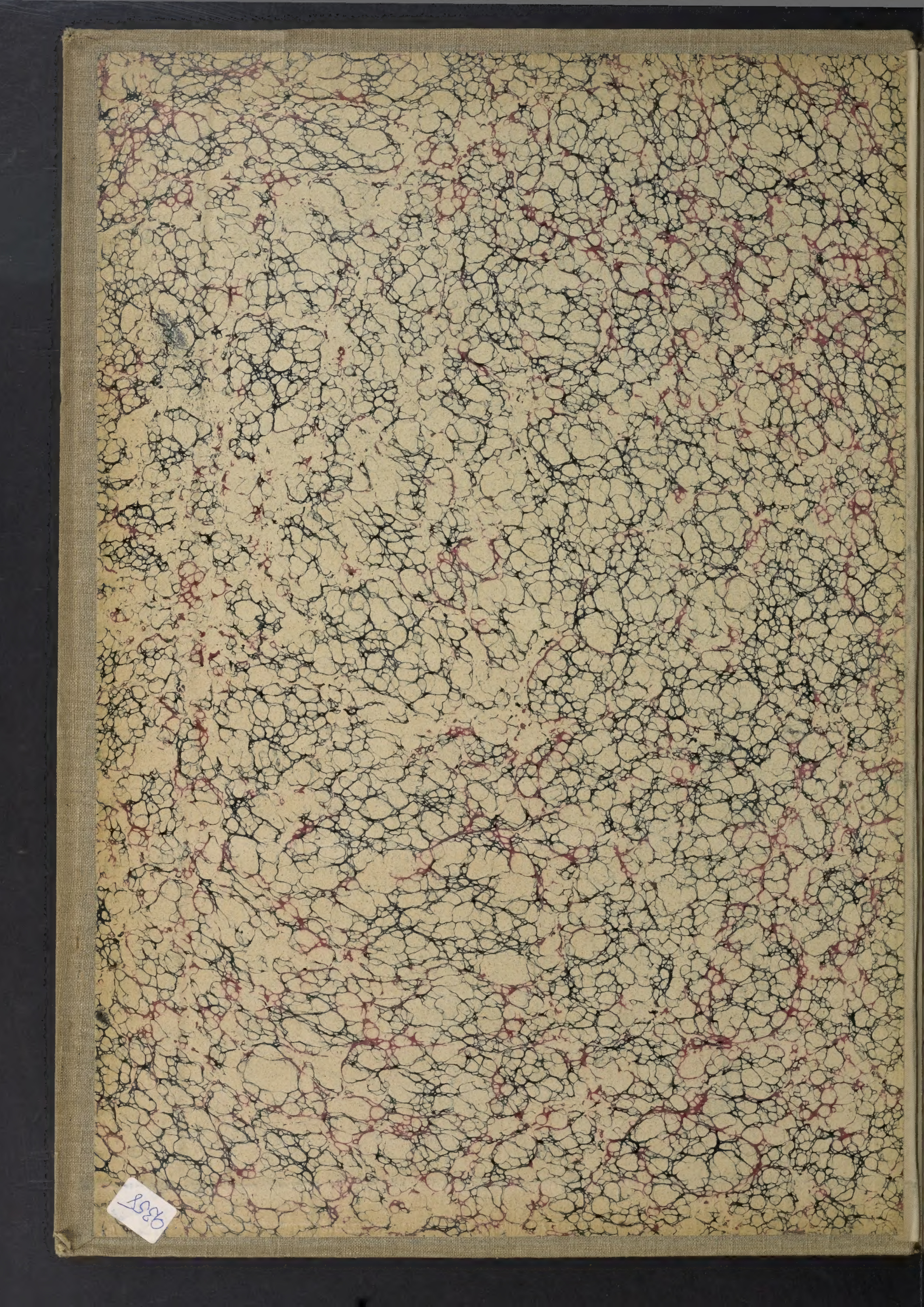
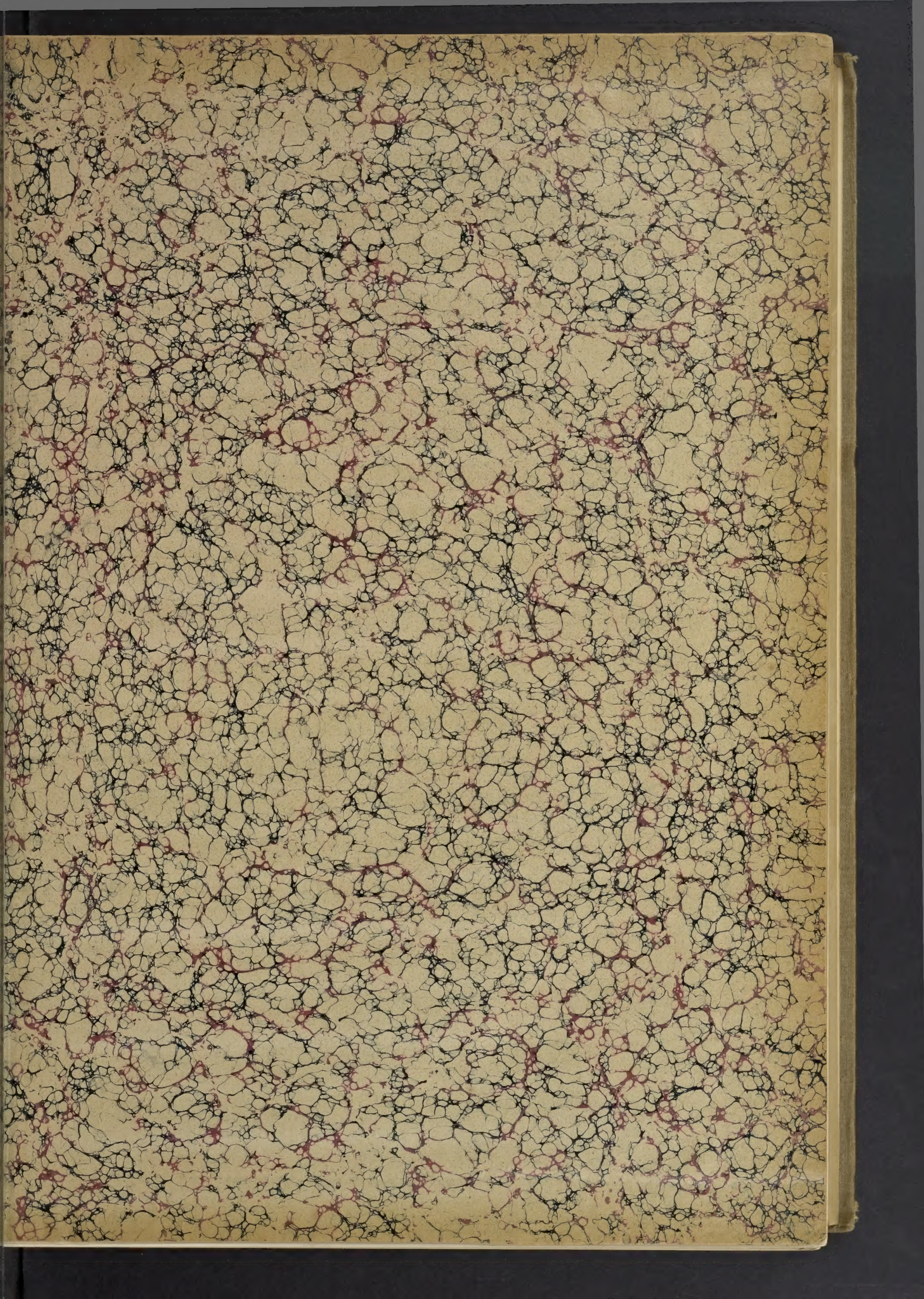






3_hojas_657_pags_1_hoja_
33_láminas_

MUSEO ESPAÑOL

DE

ANTIGÜEDADES

EDITOR, EXCMO. SEÑOR DON JOSÉ GIL DORREGARAY.

MUSEO ESPAÑOL

DE

ANTIGÜEDADES

BAJO LA DIRECCION DEL DOCTOR

DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO,

INDIVIDUO DE NÚMERO DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA,
CATEDRÁTICO DE LA ESCUELA SUPERIOR DEL CUERPO FACULTATIVO DE BIBLIOTECARIOS, ARCHIVEROS Y ANTICUARIOS, JEFE DE SEGUNDO GRADO DEL MISMO
Y DE LA SECCION PRIMERA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, ETC.

CON LA COLABORACION DE LOS PRIMEROS ESCRITORES Y ARTISTAS DE ESPAÑA.

TOMO IV.



MADRID:
IMPRENTA DE T. FORTANET,
CALLE DE LA LIBERTAD, NÚM. 29.

MDCCCLXXV.

COLABORADORES DEL TOMO IV.

ESCRITORES Y ARTISTAS.

Acebedo (Sr. D. José), Pintor.

Assas (Sr. D. Manuel de), Catedrático de la Escuela Superior de Diplomática.

Aznar (Sr. D. Francisco), Pintor.

Bustamante (Sr. D. Emilio), Dibujante y Grabador.

Campillo y Casamor (Sr. D. Toribio), Oficial del Cuerpo facultativo de Bibliotecarios, Archiveros y Anticuarios.

Contreras (Sr. D. Francisco), Dibujante y Litógrafo.

Donon (Sr. D. Julio), Litógrafo.

Fernandez Duro (Ilmo. Sr. D. Cesáreo), Capitan de Fragata, é Individuo correspondiente de la Real Academia de la Historia.

Fernandez Montaña (Sr. D. José) Presbítero, Bibliotecario del Escorial.

Fita (Sr. D. Fidel), Presbítero, de la Compañía de Jesús, é Individuo de las Reales Academias de la Historia y de San Fernando.

Fuente (Sr. D. Vicente de la), Individuo de número de la Real Academia de la Historia.

Fuster (Sr. D. Mariano), Pintor.

Janér (Ilmo. Sr. D. Florencio), Individuo de número de la Real Academia de San Fernando.

Letre (Sr. D. Eusebio), Dibujante y Litógrafo.

Madrazo (Ilmo. Sr. D. Pedro de), Individuo de número de las Reales Academias de la Historia y de San Fernando.

Martí (Sr. D. José), Pintor.

Mateu (Sr. D. José María, Litógrafo.

Nicolau (Sr. D. José), Pintor.

Rada y Delgado (Ilmo. Sr. D. Juan de Dios de la), Individuo de número de la Real Academia de la Historia.

Rios (Ilmo. Sr. D. José Amador de los), Individuo de número de las Reales Academias de la Historia y de San Fernando y Consejero de Instruccion Pública.

Rios (Sr. D. Ramiro Amador de los), Arquitecto, pensionado en Roma.

Rios (Sr. D. Rodrigo Amador de los), Profesor auxiliar de la facultad de Letras en la Universidad Central.

Rosell y Torres (Sr. D. Isidoro), Individuo del Cuerpo facultativo de Bibliotecarios, Archiveros y Anticuarios.

Ruflé (Sr. D. Teófilo), Cromista.

Sala (Sr. D. Juan), Jefe de la Seccion Etnográfica del Museo Arqueológico Nacional.

Soldevilla (Sr. D. Ramon), Pintor y Catedrático de la Escuela de Artes y Oficios.

Teruel (Sr. D. Mariano), Pintor.

Tubino (Sr. D. Francisco María), Escritor premiado por la Academia de San Fernando.

Velazquez (Sr. D. Ricardo), Dibujante é Individuo correspondiente de la Real Academia de San Fernando.

Villa-amil y Castro (Sr. D. José), Individuo correspondiente de la Academia de la Historia.

Zaragozano (Sr. D. Jaime), Litógrafo.

MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES

EDAD MEDIA. ARTE CRISTIANO PINTURA



R. C. dex. la Cromolit.º Lit. de J. M. Mateu C.ᵉ de Recoletos 4

EL TRIUNFO DE LA IGLESIA SOBRE LA SINAGOGA

Cuadro en tabla del siglo XV atribuido a Jan Van Eyck. Museo del Prado

EL

TRIUNFO DE LA IGLESIA SOBRE LA SINAGOGA,

CUADRO EN TABLA DEL SIGLO XV

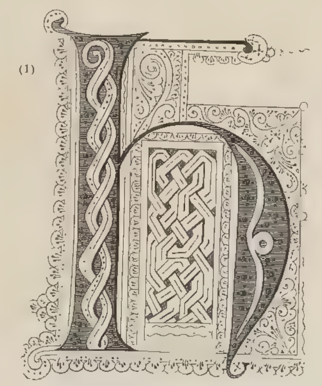
ATRIBUIDO Á

JAN VAN EYCK

(Altura mayor, 1,81; ancho, 1,30):

POR EL ILMO. SEÑOR DON PEDRO DE MADRAZO,

Individuo de número de las Academias de Bellas Artes y de la Historia.

(1) 

Honorífico para España, y halagüeño en sumo grado para nuestro orgullo nacional, es el haber sabido conservar casi intacto por espacio de cuatro siglos y medio uno de los más preciosos incunables de la pintura al óleo en el cuadro núm. 2188 del Museo del Prado de Madrid, cuyo título es el que encabeza la presente monografía.

Traido poco há del Museo de la Trinidad á esta gran pinacoteca en que hoy le admiramos, si allí despertaba ya el interés de los inteligentes por su nunca oscurecido mérito, á pesar de la inadecuada colocacion que se le habia dado entre adocenadas obras modernas, aquí excita el más vivo entusiasmo por el relieve que adquieren sus bellezas en el ambiente nativo que le rodea.

Y es así, porque las tablas de las antiguas escuelas brujense y brabanzona que cerca de sí tiene, forman con él mágicos acordes: — el enérgico y dramático Vander Weyden, el virgiliano Memling, el campestre Patinir, el fantástico Bosch, el filosófico Pieter Brueghel, el elegante Civetta (Herri met de Bles) y otros muchos pintores nacidos en el siglo XV; con los angulosos pliegues de las vestiduras de sus personajes, celestiales y terrestres; con la ingenua vulgaridad de facciones y gala indumentaria de estos últimos; con el deslumbrador esmalte de sus colores y la inimitable conclusion de sus accesorios, donde todo se define maravillosamente, la naturaleza vegetal y mineral, los muebles, los utensilios y todas las producciones de la humana industria; crean una atmósfera completamente germánica dentro de la Sala donde con inmejorable acuerdo los ha reunido la actual Direccion del Museo (2); y allí

---

(1) Copiada de un códice de la primera mitad del siglo XV.

(2) Cuando á consecuencia del Real Decreto de 22 de Mayo de 1872 fueron trasladados del Museo Nacional de la Trinidad al gran Museo de Pintura y Escultura del Prado, unos cien cuadros, para cuya colocacion hubo que habilitar local á propósito, el Director de este último establecimiento, que lo era á la sazon D. Antonio Gisbert, reunió en la Sala cuadrada que cae al Mediodía sobre el vestíbulo que hace frente al Jardin Botánico, y que llevaba el nombre de *Sala de Descanso* porque en tiempo del rey Don Fernando VII descansaban en ella las personas reales cuando visitaban el Museo, las tablas más preciosas traidas de la Trinidad, juntamente con otras muy interesantes que hacía muchos años existian en el Museo del Prado, y que aquí perfectamente se conservaban merced al acierto con que el antiguo Director el Excmo. Sr. D. José de Madrazo, las habia hecho colocar en las piezas frescas del piso

hablan el patrio idioma de la antigua estética flamenca, no extraño por cierto á los oidos de nuestros castellanos Fernando Gallegos y Pedro Berruguete, tambien admitidos en su consorcio, los preclaros ingenios de las orillas del Mosa y del Escalda con el gran anónimo, autor de la tabla que vamos á describir, que como clara estrella luce en este breve y esplendoroso teatro. Allí, entre tan armónicos elementos, casi puede decirse que brilla en toda su pureza esta inapreciable joya del arte neerlandés de la décimoquinta centuria, que ardientemente deseamos no vuelva á cambiar de puesto, como no sea para mejorar de colocacion en un gabinete especial del mismo Museo, á ella solo reservado, y con tales condiciones de ambiente y de luz, que le hagan un alojamiento envidiado áun de aquellas dos divinas perlas de la selecta galería de Dresde, la *Madonna de San Sixto* y la *Vírgen del Burgomaestre Meyer de Basilea* (1), las cuales no tienen competidor alguno cerca de sí en los suntuosos gabinetes donde separadamente campean.

Recordando el famoso aforismo de Bonald de que en toda numerosa reunion de personas, no siendo la de los fieles en la casa del Señor y la de los soldados bajo las banderas de la patria, hay siempre algo que padece detrimento; y aplicándolo á la heterogénea exhibicion de las obras del arte en los modernos Museos, escribíamos hace años algunas consideraciones (2) que creemos hoy oportuno renovar.

Lo que pasa con los hombres respecto de las agrupaciones, sucede tambien con sus obras; sólo los libros están exceptuados de esta regla: sólo ellos pueden estar juntos en las bibliotecas sin perjudicarse mútuamente; y es sin duda porque en los libros no puede ser simultánea la manifestacion de su contenido. Así como la cantidad de inteligencia (permítaseme esta alocucion) parece estar en razon inversa del número de séres inteligentes congregados en un lugar cualquiera, así el valor de sus obras disminuye aparentemente cuando se hace de ellas manifestacion simultánea. La ophita ó serpentina de Memphis, no ya en un vaso egipcio ó en una columna, sino en un simple tablero, luce más separada que en una coleccion de muestras ó en un retablo barroco, donde la profusa gala de los otros pórfidos y jaspes deja siempre burlado el mal gusto del dueño. Una camelia, una rosa, cualquier flor de las más bellas, ¿no es cierto que te atrae y te cautiva cuando se mece sola sobre el verde follaje de la planta, y luégo pierde á tus ojos parte de su hermosura cuando la juntas en un ramillete con otras corolas? ¿No has observado que las flores en los ramilletes recogen y se reservan su fragancia, como temerosas de emular unas con otras, y sólo te dejan percibir olor á hierba, á tal punto que te es más fácil perfumar tu estancia con una sola azucena, que con un colosal manojo de cien clases de flores diferentes? De la misma manera que se neutralizan los olores ¿no palidecen y se deslustran las gracias y la belleza en todo agrupamiento numeroso, y la hermosura que te embelesaba ayer en su gabinete te parece hoy ménos seductora en el sarao? Es que todas las cosas buenas y bellas sujetas á los sentidos necesitan su particular atmósfera, y cuando están tan juntas y apiñadas que mútuamente se invaden sus esferas de accion privativas, el resultado inevitable es perjudicarse unas á otras, neutralizarse, y producir en la vista y en el ánimo el cansancio, el fastidio, la confusion y el mareo.

---

bajo que miran á Poniente, denominadas de *Escuelas Varias*. Los Directores D. José y D. Federico de Madrazo, á cuya inteligencia y celo debió este Museo del Prado inestimables incrementos, atinadísimas reformas, y el maravilloso resultado de un gran lucimiento sin ocasionar apenas gastos, cuidaron siempre con mucho esmero de que estas tablas se mantuviesen siempre todas, con muy contadas excepciones, en aquellas piezas bajas de varias escuelas, cuyo temple es tan favorable á la buena conservacion de esta clase de cuadros.

No debió hacer mucho aprecio de esta mira el Sr. Gisbert, que sucedió á D. Federico de Madrazo en la Direccion del Museo á raíz de la revolucion de Setiembre de 1868, porque cuando en 1872 se encontró de golpe con el aluvion de cuadros que del Museo de la Trinidad le venia, cautivado sin duda por la idea de formar en la referida *Sala de Descanso* un gabinete de tablas de todas escuelas anteriores á la época del *Renacimiento*, holgándose quizá de tener este buen pretexto para desocupar aquella Sala que impremeditadamente habia convertido en estudio suyo particular al tomar posesion de su cargo; se arrojó á exponer á la accion destructora del sol canicular en la referida Sala, más de cuarenta curiosísimas tablas de las antiguas escuelas de Italia, Alemania, Países-Bajos y Castilla, en parte procedentes del Museo de la Trinidad, y en parte sacadas de las Salas bajas de este Museo del Prado.

Afortunadamente el peligro de torcerse, rajarse y cuartearse á que han estado expuestas los pocos meses que ha durado su permanencia en dicha Sala del Mediodía ó *de Descanso*, fué conjurado cuidando la misma Direccion de amortiguar oportunamente la accion del sol con las persianas y las cortinas; y queda ya definitiva y felizmente removido por el juicioso y benemérito artista en quien recayó la Direccion de la grande y famosa pinacoteca del Prado despues del abandono en que la dejó el Sr. Gisbert, quien se trasladó á París en el verano de 1873 sin hacer á nadie entrega formal del inapreciable depósito confiado á su celo. El Sr. D. Francisco Sans, con el acierto característico de cuantas resoluciones ha ido tomando desde que se encargó de esta dependencia, está llevando hoy á cabo la importante reforma de reunir en las Salas bajas de Poniente, de fresco y hermoso temple, los preciosos ejemplares que poseemos de las referidas escuelas antiguas, cubriendo las paredes de la llamada Sala de Descanso con lienzos de Goya, de los que estaban arrumbados en otras piezas no abiertas al público desde el año 1868 acá. A la hora en que esto escribimos, terminado ya el arreglo de las dos primeras Salas bajas, ha proporcionado el Sr. Sans á los amantes del arte que puedan en ellas abarcar de una simple ojeada el interesante cuadro del desarrollo de la pintura en Flandes y en España desde Van Eyck, con quien principia la famosa escuela de Brujas, hasta Van Orley, pintor que cierra el ciclo de la época llamada antigua.

(1) Cuadros de Rafael y de Hans Holbein el jóven, números 49 y 1693 de aquel Museo, célebres en toda la Europa culta.

(2) Paradojas sobre la Exposicion de Bellas Artes de Madrid. Revista española, año I, tomo III, núm. 13, del 18 de Octubre de 1862.

¿Deberé retroceder ante las legítimas deducciones de la proposicion absoluta que acabo de enunciar?—La primera consecuencia que se me va á echar en cara es que condeno los museos y las colecciones de obras de arte antiguas y modernas; y de seguro ha de alzar contra mi sus cien brazos amenazantes el formidable Briareo de la opinion pública para lapidarme por enemigo de la moderna cultura. Pero vamos despacio, que quizá nos entenderemos.

Si el siglo presente, en vez de dar á los artistas templos en que figurar los misterios augustos de la religion y palacios que decorar con nobles creaciones de la fantasía, se limita á hacer del arte un ramo de industria y de comercio, á mirarlo como mero auxiliar de una vana ostentacion, y á extraer de los palacios y templos arruinados las obras de los antiguos maestros para brindármelas reunidas en los salones de los museos ¿qué he de hacer, menguado de mí, sino aceptar con mucha gratitud el uso de esos inestimables guardajoyas del genio? Aun reconociendo que no puede haber museo que ofrezca á las obras antiguas ejecutadas para los templos y palacios la colocacion y luz convenientes, que les devuelva la oportunidad de su modo de ser, ya para siempre perdida, la *adaptacion*, que en las obras de sentimiento constituye la mitad de su encanto; persuadido y todo de que la galería que la conserva, por más suntuosa y bella que sea, no puede ya restituir su atmósfera destruida á aquella tabla arrancada de su altar, á aquel lienzo sacado de la espaciosa sobrepuerta, á aquel bajo-relieve privado del misterioso crepúsculo de la entreojiva; me estimaré feliz con que se me consienta visitar y frecuentar, contemplar y reconocer esos muestrarios de la potencia maravillosa de aquellos Titanes que escalaron el cielo del Ideal y hoy duermen en el sepulcro nivelados con la generalidad de los mortales: muestrarios destinados á figurar como uno de los varios índices de la grande obra trazada por la humanidad en los pasados dias de fé y entusiasmo, y que segun no pocos síntomas casi creeríamos concluida.—Pero porque me facilite el Museo el poder formar el nomenclator cronológico de los tesoros que ántes encerraban el templo y el palacio ¿habré de decir que los cuadros y las esculturas están mejor en él que en su local primitivo? Desde este punto de vista, pues, condenamos y aceptamos á la vez los museos y galerías, por ser un medio supletorio, aunque muy incompleto, de darnos á conocer lo que de otra manera no es ya posible disfrutar. ¿Habrá quien ponga en duda que la obra artística pierde parte de su efecto trasladada del sitio para donde fué ejecutada, á los salones de una pública galería? El que esto niegue, reflexione sólo á la viva luz interna del sentimiento, casi siempre más clara y certera que la de la razon (perdónenme los racionalistas!) lo que sería la *Vénus de Milo* en su antigua *cella*, y lo que es hoy, aunque reine sola y sin partir con ninguna otra estátua su imperio en un suntuoso salon del Museo del Louvre; lo que sería el *Pasmo de Sicilia* en el templo de *Santa Maria dello Spasimo* de Palermo, y lo que es ahora entre cien obras de escuelas diferentes en la galería larga del Museo del Prado de Madrid; lo que parecerian los lienzos de la Sala de Murillo del Museo de Sevilla cuando formaban juntos el gran retablo de la *Iglesia de Capuchinos*, extramuros de aquella ciudad; y lo que parecen ahora, en una pieza desnuda de todo ornato, blanqueada como una cuadra de cuartel, cuyas luces son enteramente inadecuadas, cuyas paredes y techo de meson abandonado causan tédio. Los museos solo pueden justificarse, y áun merecer aplauso, como puertos de salvacion de preciosas reliquias condenadas á desaparecer. Del mismo modo que las interesantes estátuas del templo de Júpiter Panhelénico de Egina se salvaron de una ruina segura en la gliptoteca de Munich, así encontraron seguro refugio contra la incuria de la moderna Grecia y la barbarie del Asia moderna, diga lo que quiera en su colosal intolerancia el poeta lord Byron, los bajo-relieves del Parthenon de Atenas en el Museo Británico, y los fragmentos de escultura de los palacios de Nínive y Khorsabad en las augustas estancias del mismo British Museum, del nuevo Louvre y del Museo nuevo de Berlin.—Esto merece el aplauso de todos los despreocupados amantes del arte.—Lo que no se puede recordar con sangre fria es que el rey Augusto III de Sajonia creyese tributar un señalado homenaje á Rafael arrancando del altar del convento de San Sixto de Piacenza la famosa *Madonna* que lleva aquel nombre, para cederle al llegar á Dresde el lugar que ocupaba su trono, exclamando: *¡paso al gran pintor de Urbino!*; y que dos años después, sin duda bajo el mismo pretexto de honrar al arte, fuese despojado el convento *de' Pellegrini* de Bolonia del magnífico cuadro de Bagnacavallo de la *Virgen rodeada de Santos*, para que luciera en la propia corte. ¿Qué necesidad habia de extraer de sus verdaderos y bien colocados engastes tantas y tantas joyas, que, con las dos citadas, forman hoy en los Museos de Europa el collar del gigante bárbaro, compuesto de joyeles atados sin órden ni concierto, y arrancados por medio del oro ó de la astucia á pueblos envilecidos!

Conste, por consiguiente, que si bien los Museos nos parecen aceptables, y áun muy útiles, considerados como depósitos de bellezas artísticas salvadas del deshecho naufragio de la civilizacion antigua, no son buenos sino de una

manera relativa; y que hubiera sido muy preferible que los monumentos en que esas bellezas se contenian no hubiesen desaparecido, ó no se vieran despojados de ellas.

Para la preciosa tabla del *Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga*, no ha sido en verdad poca suerte, despues del dia crítico del año 1836, en que manos desamortizadoras la arrancaron de su secular engaste en el muro conventual donde de tiempo inmemorial permanecia, el haber venido á parar á otras manos más piadosas, como las del Sr. Sans, que, no pudiendo restituirla á la santa casa á la cual fué donada, ni teniendo medios para aislarla en un gabinete reservado á ella sola, han sabido por lo ménos crear á su alrededor una atmósfera homogénea, aminorando así en lo posible el pecado de *dislocacion* que todos los Museos del mundo cometen contra las mismas obras que orgullosos ostentan.

Puesto así hasta cierto punto el bello retablo en su luz nativa, vamos ya á examinarle bajo todos sus aspectos, manifestando qué representa ese fascinador conjunto de galana arquitectura y de grupos terrestres y celestiales de nobles líneas y matizadas tintas; qué calidades le avaloran; qué significacion le corresponde en los anales del arte; quién fué su autor más probable, y cuáles sean su historia y su procedencia.

I.

La mística alegoría representada en esta tabla, se desarrolla en dos planos principales, uno superior y otro inferior. El superior, que viene á ser un huerto pensil, todo cuajado de limpia y fresca hierba matizada de menudas florecillas, termina al fondo con una mole arquitectónica de bello estilo ojival del siglo xv, la cual, formando en el centro como una cátedra episcopal que remata en elegante torre bañada en el límpido zafiro del éter, sirve de trono al Cristo, el cual tiene á sus piés el simbólico cordero. Un sencillo muro á ambos lados de este magnífico trono, pone un cerramiento revestido de ricos paños de brocado al referido huerto, y se destacan sobre estos paños las hermosas figuras de María y San Juan Evangelista, sentadas y un tanto elevadas sobre un zócalo lithóstroto de jaspes y azulejos. En los extremos del referido cerramiento, á derecha é izquierda, descuellan dos torrecillas perforadas de largas y angostas ventanas, que rematan en agudos chapiteles. Del escabel del trono de Cristo, ó más bien del ara en que está echado el inmaculado Cordero, sale un cristalino arroyo que, abriéndose paso por el florido césped del huerto, avanza hácia el muro que divide el plano superior del inferior, y á cada lado de esta corriente de agua viva, que arrastra multitud de Sagradas Formas, tres lindos ángeles, agrupados y sentados en el suelo, tañen diversos instrumentos. Supónese que los divinos acordes de éstos acompañan el célico coro de otros ángeles alojados en dos diáfanas torres que flanquean el muro divisorio acabado de mencionar, y que el sagrado objeto de esas inefables armonías es la mística fuente de vida y de gracia que, procediendo del Cristo, baja por ese arroyo y ese muro á la elegante pila de jaspes que se levanta en medio del plano inferior.—Aquí, en este plano bajo, solado de mármoles y jaspes, se representa la escena principal del cuadro, que es el triunfo de la Iglesia cristiana sobre la Sinagoga, mediante el augusto misterio de la Sagrada Eucaristía, celebrado por los ángeles en la parte superior.

Un Papa, cubierta la cabeza con su tiara y llevando en la mano la cruz, puesto en pié junto al pozo donde vierten las aguas de la fuente de la vida, muestra las Sagradas Formas que aquellas aguas contienen á un Emperador que está á su derecha arrodillado levantando las manos como en señal de admiracion.—Al Papa siguen un Cardenal y un Obispo, el Cardenal con su capelo puesto y el Prelado con su mitra y su báculo, ambos en pié, y vueltos, como todos los demás personajes del grupo, hácia la fuente. Detrás del Obispo, y completando los diversos órdenes de la jerarquía eclesiástica, vienen un abad mitrado con su báculo especial, y un canónigo ó presbítero, de pié igualmente. A la derecha del Obispo está arrodillado un Rey, puesta la corona y revestido con su manto de arminios, en actitud devota con las manos juntas; detrás del Rey, y á su derecha, hay otros cuatro personajes, tres arrodillados y uno en pié, en cuyas ropas y distintivos se advierten diferentes categorías del órden civil, desde el altivo margrave ó elector hasta el sumiso paje. Á este grupo de once personas en que se figura, digámoslo así, la Iglesia doctrinando al Estado, y que ocupa la mitad del primer término del cuadro á la izquierda del espectador, sirve de contraste en cuanto á la

significacion moral, y de equilibrio ó contrapeso en la estética de la composicion, el otro grupo de la Sinagoga vencida, que está en accion en la mitad opuesta, á la derecha del que mira.

En él divisamos á un Sumo Sacerdote ó Pontífice israelita con su *mitsnephet*, su ephod y su racional, vendados los ojos y en actitud de hombre quebrantado por una sobrenatural potencia, volver la cabeza para no percibir las palabras del Vicario de Cristo, seguir abrazado al roto estandarte judáico y poner vacilante la mano sobre el brazo de un doctor ó escriba que, de rodillas, mirando á la fuente sagrada y dejando arrastrar por el suelo el *sepher-thorá* ó libro de la ley medio desarrollado, acude respetuoso á sostenerle, mientras otro judío, como asustado del fracaso, echa mano á la santa enseña que quebrada por el asta se le viene encima. Dos rabinos caen en tierra como heridos por el rayo al presenciar la catástrofe de la Sinagoga; un fariseo huye tapándose con ambas manos los oidos para no escuchar blasfemias; un tercer rabino desarrolla airado un volúmen, ante cuyo sagrado texto rasga sus vestiduras lleno de dolor un levita; mientras otros tres judíos permanecen como impasibles, por su indiferencia ó por su inquebrantable fé, á despecho del escándalo que aterra á sus correligionarios.

Como se ve, el asunto teológico de la virtud santificadora que á la Iglesia de Jesucristo se deriva del admirable y divino Sacramento de la Eucaristía, misterio el más augusto y el más eficaz de cuantos instituyó el Salvador para conservarnos la gracia y darnos la vida eterna, está expuesto y desarrollado con la mayor claridad en esta peregrina Tabla. La ley de la gracia y del amor no admite representacion más elocuente y atractiva que la de esa institucion prodigiosa, en cuya virtud el divino é inmaculado Cordero, inmolado por la salvacion del linaje humano, transubstanciado en pan, se dá en alimento al hombre; pero era difícil figurar la manera cómo se deriva á todos los cristianos esa gracia que los constituye en union inmediata con Cristo, y para este fin imaginó el pintor ese arroyo inagotable, que manando del trono del Salvador y del ara del Cordero, esto es, del Eterno Verbo, fuente del amor, y de la eterna é inmaculada Hostia, fuente y norma del sacrificio, lleva con las aguas de la regeneracion el inmenso tesoro de la Eucaristía en multitud de Sagradas Formas para todos los miembros de la Iglesia de Dios, eclesiásticos y seglares. Todos los cristianos, todas las jerarquías del órden espiritual y del temporal, el Papa y el Emperador, el que ejerce el sacerdocio como el que ejerce el imperio, y despues de ellos todos los que de su autoridad dependemos, sin distincion de grados ni de clases, todos somos llamados á alimentarnos en esa fuente de eterna vida, sin cuya virtud desfallece el alma y no es posible la santificacion durante nuestra peregrinacion por la tierra; pero el sacerdocio es el instituido para hacernos, á los seglares, partícipes de ese manjar divino, que llega á nosotros con las abundantes aguas de la gracia; y como quiera que la actitud que mejor cuadra á la mision de ministro del Altísimo es aquella que nos le representa más dispuesto y pronto á la ejecucion de sus divinos mandatos, por eso el autor del cuadro ha puesto en pié á todos los personajes que ejercen autoridad espiritual, desde el Papa hasta el simple presbítero, y arrodillados junto á ellos, como para recibir de sus manos ungidas las Sagradas Hostias, á los diferentes encargados del poder temporal, desde el Emperador hasta el último magistrado.

Nada tendrá que observar el más escrupuloso teólogo acerca de la propiedad de esta grande alegoría. Hé aquí, en efecto, cómo la teología católica más pura expone el misterio de la Sagrada Eucaristía.—Era incomprensible designio del amor omnipotente perpetuar hasta el fin del mundo, y por medios superiores á nuestra comprension, el sacrificio ofrecido materialmente una sola vez en el ara de la cruz por la salvacion del género humano. La carne habia enemistado al hombre con el cielo, y Dios quiso revestir nuestra carne para unirse al hombre por aquello mismo que le separaba de Él. Pero esto era aún poco para aquella bondad inmensa que habia resuelto remediar una inmensa degradacion, y así quiso Dios que la carne, divinizada é inmolada perpétuamente, fuese dada al hombre bajo la forma exterior de su manjar privilegiado, mas condenando á muerte eterna al que rehusase nutrirse de su divino cuerpo transubstanciado.—Hé aquí ahora el punto en que conviene más fijarse para apreciar la excelente adecuacion de la figura de una fuente que vierte Sagradas Formas, al dogma de la infinita multiplicacion del cuerpo de Cristo, todo entero en el Sacramento eucarístico. Usan los teólogos de un símil muy ingenioso para explicar esta aparente enormidad. Á la manera, dicen, que la palabra no es en el órden material más que un encadenamiento de ondulaciones circulares formadas en el aire, y parecidas, en todos los planos imaginables, á las que advertimos en la superficie del agua golpeando en un punto, llegando sin embargo en su misteriosa integridad á todos los oidos; del mismo modo la esencia corporal de aquél que se llama *Palabra* (Verbo), cual rayo emanado del seno del Omnipotente, entra toda entera en cada boca y se multiplica hasta el infinito sin dividirse. Á nadie que esté medianamente versado en el estilo de los sagrados escritores, debe, pues, parecer inadecuada ó atrevida la idea de la fuente

que arrastra en su caudal tantas Sagradas Formas, en que se contiene todo entero el cuerpo de Jesucristo, cuantos son los fieles á quienes va destinado este divino manjar. Esta alegoría, al fin y al cabo, nada tiene que repugne como concepcion estética, y debe advertirse que, si bien nuestra época realista acepta con dificultad el simbolismo místico, en los tiempos en que la Tabla fué ejecutada era tan familiar á todos el lenguaje alegórico é iconográfico cristiano, que otras muchas representaciones de la Sagrada Eucaristía infinitamente más violentas, eran celebradas y veneradas por todos los fieles del Occidente. Citaremos tan solo á este propósito una noticia sacada del curioso libro del Dr. Misson que lleva el título de *Viajes por Italia (Voyages en Italie)*, que aunque olvidado hoy y escrito con espíritu anticatólico, ha resultado verídico en la generalidad de sus aseveraciones. Vió este autor en Worms (Alemania) un cuadro sumamente extraño: «Tiene esta pintura, dice, unos cinco piés en cuadro. En lo alto está el Eterno » Padre en un ángulo, desde el cual habla con la Vírgen María, que aparece arrodillada al pié. Sujeta ella por » ambos piés al niño Jesús, y le introduce de cabeza en la tolva de un molino. Hacen girar este molino los doce » apóstoles por medio de un manubrio, y les ayudan en su tarea los cuatro animales simbólicos de Ezechiel, » trabajando en el lado opuesto. Junto al molino está de rodillas el Papa, el cual recibe en un copon de oro hostias » que salen del artefacto, redondas y tersas. Ofrece una hostia á un cardenal; el cardenal se la pasa á un obispo, » el obispo á un presbítero, y el presbítero al pueblo.» ¡Modo singularmente enérgico de representar el misterio de la Eucaristía!—Pero hay otros muchos cuadros antiguos en que se figura el símbolo de la prensa ó lagar de que habla el Profeta: *Torcular calcavi solus*. Los pueblos creyentes de la Edad-media comprendian muy bien, ya se les representase el augusto Sacramento bajo la especie del vino, ya bajo la del pan, la pintoresca predicacion del arte. Tradúzcase en líneas y colores la siguiente estrofa de un misal romano-parisiense que cita en sus *Instituciones de arte cristiano* (1) el presbítero J. B. E. Pascal, y tendremos, para hacer juego con la representacion de la Eucaristía como fuente que lleva el cuerpo de Cristo, otra representacion como fuente que difunde su preciosa sangre:

Iam calcato torculari
musto gaudent debriari
gentium primitiæ.
Saccus scissus et pertussus
in regales transit usus
. . . .

esto es: *despues de estrujada la uva en el lagar, las primicias de las naciones se embriagan con el mosto: revienta el saco que contenia el grano, y el vino inunda la mesa de los reyes.*

Pero ¿qué representa en nuestro cuadro la Sinagoga vencida? se preguntará acaso. ¿Cómo se combinan dos asuntos al parecer diferentes, el vencimiento de la Ley antigua y la Fuente eucarística? Y por otro lado, ¿qué unidad de concepcion puede encontrarse en un cuadro que á estos dos argumentos añade, como tercer asunto, y quizá el más aparente, las dos Iglesias triunfante y militante, representadas, aquella por las figuras de Cristo, María, San Juan evangelista y los ángeles, en el plano superior, y ésta por la Sociedad cristiana con sus regidores en lo espiritual y temporal, en el plano bajo?—Pues todo se explica y confunde en un solo asunto con claridad y sencillez admirables.

Esa mística fuente que recibe en su pila ó pozo, juntamente con las aguas de la vida eterna, las hostias por cuyo medio se establece la union inmediata del hombre con Cristo, es el símbolo de la nueva alianza, del cual se separa y abjura la Sinagoga, ó sea la personificacion de la Ley ó alianza antigua. El judaismo no admite en este punto comunion alguna con los cristianos; pero el cristianismo no se declara respecto de la Ley antigua en abierta hostilidad; antes bien, la considera como su base y fundamento. Mas siempre que se trata de la comunion con Cristo y de las esperanzas de alcanzar por su mediacion la vida eterna, el cristianismo y el judaismo militan en campos enteramente contrarios. Y hé aquí por qué, con gran filosofía, el grupo de la izquierda, en que se figura la Iglesia cristiana en lo espiritual y temporal, aparece tranquilo y pasivo, atento sólo al sagrado misterio en que se cifran y compendian toda la virtud de la Ley de gracia y todos los medios otorgados por el amor de Cristo al hombre para su santifi-

(1) *Institutions de l'art Chrétien*, etc.; t. I, c. VIII.

cacion mientras dura la milicia terrestre; mientras que el grupo de la derecha, en que se representa la Sinagoga, se ve en agitacion y movimiento, lleno de color y horror dramático, expresando, ya la obcecacion voluntaria del Sumo Sacerdote que, estando cerca de la fuente misma, no quiere ver en ella al Mesías prometido; ya la obstinacion de los que, negándose á oir la palabra vivificadora, se tapan los oidos y se alejan de la Iglesia que anuncia el cumplimiento de las profecías; ya la cólera de los rabinos ó doctores que rasgan ó acusan de apócrifos los sagrados libros cuyo texto es contrario á sus falsas tradiciones; ya, por último, la desesperacion de los que, anonadados por un poder invisible, caen en tierra arrollados bajo la rota enseña de la antigua Ley. Que si á esto se une el aparecer la sociedad cristiana vencedora del judaismo por la sola virtud de su fé y por la fuerza sobrenatural que comunica á sus miembros en medio de su santa paz la divina Eucaristía, ó sea la participacion del cuerpo y sangre de Cristo, es claro que el cuadro de la Iglesia militante ha de resultar completo y acabado en este plano inferior, aunque no figuren en él las gloriosas y heróicas huestes de los santos y discípulos del Crucificado, de los mártires y confesores, ermitaños y peregrinos, caballeros y jueces, que vemos en el célebre retablo de la *Adoracion del Cordero* de Gante, el cual enérgicamente nos trae á la memoria la figura poética de la Iglesia militante, cual la trazó nuestro poeta místico D. Luis de Ribera en estos tercetos:

La militante Iglesia, revestidas
de honor las sienes, representa, armada,
sus enseñas católicas tendidas.
. . . .
. . . .
Inmoble en las batallas como peña,
vestido el coselete de justicia,
y el morrion de salud sobre la greña;
La rodela de fé que á la malicia
resiste el arrojado dardo ardiente
las flechas con ponzoña de injusticia;
El acerado estoque refulgente
del fortísimo Espíritu en la mano,
que es palabra de Dios, santa, eminente;
Así se planta en el abierto llano
teniendo su escuadron en ordenanza,
horrible al enemigo más lozano;
Con felice y segura confianza
que el infernal ardor y la violencia
jamás contrastan su inmotal holganza (1).

Las dignidades eclesiásticas y temporales que en nuestro retablo se presentan agrupadas y en piadosa contemplacion, cabe la fuente, que lo es de vida para todos los que á ella se acercan, resúmen y compendian el cuadro entero del cristianismo militando en la tierra; así como ofrecen una hermosa y selecta abreviacion del cuadro de la Iglesia triunfante, en la parte alta de la tabla, las imágenes de Cristo glorioso en su trono, la Vírgen y San Juan evangelista sentados á su derecha é izquierda, y los ángeles entonando sus coros. Este contraste de las dos vidas, la militante y la triunfante, constituye una de las ideas fundamentales de la Iglesia cristiana en la Edad-media: repítese incesantemente en las pinturas y esculturas del edificio religioso de aquellos siglos de fé, y hasta logra su expresion arquitectónica en la division de la basílica en nave y coro.—Estas son las razones por las cuales el autor del cuadro nos muestra reunidos en uno los tres argumentos indicados, la Fuente eucarística, el triunfo de la Ley de gracia sobre la Sinagoga, y las dos Iglesias militante y triunfante, sin que haya entre ellos la menor oposicion, pero dominando como principal el Triunfo de la Iglesia cristiana sobre el judaismo.

Este argumento fué muchas veces representado por los imagineros de la Edad-media, sobre todo en las portadas

(1) *Sagradas poesías, dirigidas á la Sra. Doña Constanza María de Ribera, monja profesa en el hábito de la Concepcion.*—Madrid, por Diego Flamenco, año de 1626.

prensivo de cuantos prodigios puede haber obrado en el largo tránsito de muchos siglos el sagrado misterio de la Eucaristía, comenzando por la destruccion de la Sinagoga; pero ocasionado á confusion, porque tambien el sacramento regenerador del bautismo lleva el nombre de Fuente de la vida.

Ocupábase á la sazon el elegante escritor francés M. Alfred Michiels en redactar su interesante Historia de la Pintura flamenca desde sus orígenes *(Histoire de la Peinture flamande dèpuis ses débuts*, etc.), y escribiendo latamente sobre la vida y obras de los hermanos Van Eyck, al hablar de nuestra tabla en su tomo II, en 1866, le daba el título de Triunfo de la Ley nueva sobre la ley de Moisés; pero cayendo en el error tan comun de confundir la figura de Cristo con la del Padre Eterno.

El docto G. F. Waagen, autor de muy estimadas obras críticas acerca de la historia de la pintura, y Director de la Galería real de cuadros de Berlin, viajó por España hácia ese mismo año de 1866, y habiendo examinado atentamente en el Museo de la Trinidad nuestra famosa tabla, trató de ella en un opúsculo consagrado á describir las antiguas pinturas, miniaturas y dibujos autógrafos que halló en nuestro país *(Ueber in Spanien vorhandene Bilder, Miniaturen und Handzeichnungen)*, opúsculo que despues de su muerte, y como obra póstuma del insigne crítico, apareció en 1868 en la Revista del Dr. A. Von Zahn, titulada «Anuario de conocimientos artísticos» *(Jahrbücher für Kunstwissenschaft)*, cuaderno 1.°, correspondiente al 31 de Marzo de aquel año (1). El Dr. Waagen, pues, designa la tabla con el nombre de Triunfo de la Iglesia cristiana sobre el Judaismo *(Der Triumph der christlichen Kirche über das Judenthum)*, copiando al Dr. Passavant.

Nosotros, finalmente, al redactar y publicar en 1873 nuestro *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid* (compendio del *Catálogo oficial descriptivo é histórico* cuya Parte II nos abstenemos por ahora de dar á la prensa), hemos puesto al peregrino incunable de la antigua pintura flamenca el título que figura al frente de esta monografía: *Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga*, sin añadir á la palabra *iglesia* el calificativo de *cristiana*, porque ella por sí sola significa en su acepcion general el gremio de los adoradores del verdadero Dios.

II.

Esta hermosa fuente, cuyas cristalinas aguas arrastran en su curso un inmenso caudal de hostias consagradas, que van á repartirse entre los diferentes miembros de la grey de Jesucristo, es una ingeniosa figura de la Eucaristía, intermedia entre las antiguas alegorías y las representaciones de la *Cena* tan comunes desde el Renacimiento hasta nuestros dias.

De todos los misterios del Cristianismo, el de la Eucaristía era el que convenia más disfrazar á los ojos de los profanos y velar para los catecúmenos durante los primeros siglos.—La idea de un Dios hecho hombre que entrega á la criatura su carne como alimento y su sangre como bebida, es tan superior á las humanas concepciones en el estado de naturaleza, que en los idólatras, y áun en los mismos adeptos no del todo iniciados, no podia ménos de producir la misma sorpresa y escándalo que causó á los discípulos cuando por la vez primera la oyeron de los labios del Divino Maestro: *En verdad os digo que si no comiéreis la carne del Hijo del hombre y no bebiéreis su sangre, no tendreis vida... Quien come mi carne y bebe mi sangre en mí mora y yo en él.....* Esto enseñaba Jesús en la Sinagoga de Capharnaum, y muchos de sus discípulos le dijeron: *Dura es esta doctrina; ¿quién es el que puede escucharla?* (2).—Esta sublime novedad habia forzosamente de suscitar escándalo enunciada sin la conveniente preparacion á hombres de fé áun vacilante ó á ánimos declaradamente hostiles; y hé aquí porqué la antigua Iglesia agotó todas las prudentes sugestiones de la disciplina del arcano, ya en su lenguaje escrito, ya en su lenguaje figurado y gráfico, para atenuar los peligrosos resplandores de semejante misterio. ¿Quién ignora las mil precauciones con que hablaban de él los Santos Padres? Casi nunca le designaban por su nombre, empleando cuando aludian á él expre-

(1) Nos fué remitido por nuestro bondadoso amigo el erudito Dr. Herm. Lücke, de Leipzig, á quien enviamos este público testimonio de nuestra gratitud.
(2) San Juan, cap. VI.

siones simbólicas. Los Padres de la iglesia griega le llamaban *el bien*, *τὸ ἀγαθόν*, queriendo significar la especie de pan solo; y cuando hablaban de las dos especies, *los bienes* por excelencia, *τα ἀγαθά* (1).—Las litúrgias orientales emplean esta poética fórmula, interpretada por Fortunato (2):

Corporis agni margaritum ingens.

Palladius, en su *Vida de San Chrysóstomo*, al hablar de la horrible profanacion de la sangre de Cristo que se hizo en Constantinopla con motivo de una sedicion popular, dice sencillamente: *symbola effusa*, los símbolos fueron derramados.—Apenas hay quien ignore el axioma de San Agustin: *los sacramentos de los fieles no se dan á los catecúmenos* (3); y este otro: *no saben los catecúmenos lo que reciben los cristianos*.—De la misma manera se expresa San Chrysóstomo: *En cuanto al misterio de la Eucaristía... sólo los iniciados lo saben* (4).—San Cirilo de Jerusalen es todavía más terminante: dirígese á los que van á ser bautizados, y los consuela con las revelaciones futuras que han de seguir á las reticencias presentes: *los iniciados*, les dice, *saben lo que es* ESTA COPA; *vosotros tambien vais á saberlo pronto* (5).—Y otra vez el Obispo de Hippona: *Si se pregunta á un catecúmeno si cree en Jesucrito, al punto contesta: sí creo; pero si se le pregunta: ¿comes la carne del Hijo del hombre? no lo entiende* (6).—*¿Qué cosas*, dice en otro lugar (7), *tiene la Iglesia ocultas? El sacramento del Bautismo y el sacramento de la Eucaristía: los paganos pueden ver nuestras buenas obras; pero nuestros sacramentos son para ellos un arcano.*

El mismo misterio se observa en los monumentos figurados de la Iglesia primitiva, en las pinturas, en las esculturas, en las inscripciones de las catacumbas, donde no se admitia cosa alguna que pudiera revelar á los profanos que furtivamente penetraran en aquellas criptas el secreto de los sagrados dogmas. Y áun era el simbolismo más complicado y rebozado en las esculturas de los sarcófagos, que en las pinturas, y la razon consiste en que las imágenes esculpidas, además de ser ejecutadas al aire libre, tenian que figurar en los cementerios superiores.—Los emblemas con los cuales la pintura y la escultura recordaban á los fieles el augusto misterio de la Eucaristía, eran tomados, ya del Antiguo, ya del Nuevo Testamento. Sabido es que la Biblia ofrece muchas y diferentes figuras de este misterio, ora se le considere como sacrificio, ora como sacramento. Para no hacer demasiado prolijas las citaciones y evitar un alarde enojoso de erudicion, harto fácil hoy que tantos buenos libros modernos nos dan reunidas todas las nociones sobre cada una de las materias de la arqueología cristiana, descartamos desde luego las representaciones simbólicas de la Eucaristía como sacrificio, ajenas en cierto modo á nuestro propósito, y nos ceñimos á las alegorías de este misterio como Sacramento.—Todos los Padres de la Iglesia están acordes en considerar el maná que envió el Señor al pueblo de Israel durante su peregrinacion por el Desierto, como figura de la Eucaristía que sostiene al alma en el viaje de la vida; y aunque las antiguas pinturas en que se representa el milagro de la multiplicacion de los panes eran ya miradas como figurativas del maná celestial, un descubrimiento de estos últimos años ha venido á demostrar que los cristianos de los primeros siglos usaron la pintura del maná como emblema del manjar eucarístico.—En efecto, un fresco de fines del cuarto siglo, descubierto por De'Rossi en 1863 (8) en el cementerio de Ciriaco, cerca de San Lorenzo *in agro Verano*, representa con toda claridad el milagro del maná, cuyos copos azulados caen sobre cuatro israelitas, dos hombres y dos mujeres, los cuales respetuosamente los reciben cubriendo sus manos con los pénulos: y la prueba evidente de que este fresco alude á la Eucaristía, está en ese mismo respeto con que dichos personajes reciben el maná, y en el destino que se dió al cuadro, porque fué para decorar una cámara sepulcral donde estaban enterradas unas vírgenes cristianas, sirviendo de complemento al asunto representado en el luneto del *arcosolium*, en que se figura la parábola de las vírgenes necias y de las vírgenes prudentes.—Daniel en el lago de los leones alimentado por Habacuc era otra de las alegorías con que los cristianos primitivos figuraban el mismo

(1) Suicer, *Thesaur. eccl.*, vocablo Ἀγαθὸς. β.
(2) Carm. XXV, l. III.
(3) Tract. XCVI. *In Joan.*
(4) Homil. LXXII. *In Matth.*
(5) Catech. I. *Ad baptizand.*
(6) Tract. II. *In Joan.*
(7) *In psalm.* CIII.
(8) De'Rossi. *Bulletino.* Ottob. 1863. p. 76.

sacramento, porque, en efecto, el alimento de que aquí se trata, ¿qué otra cosa podia representar que el pan de los fuertes, esto es, de los mártires y confesores, que los fieles recibian en las prisiones de mano de los diáconos en los tiempos de persecucion para no sucumbir en tan terribles pruebas?—Entre los emblemas sacados del Nuevo Testamento figuraba en lugar muy principal el milagro obrado por Jesús en las bodas de Caná. Bottari, el P. Marchi y el abate Martigny, además de otros eruditos anticuarios, ven en este asunto una verdadera imágen de la Transubstanciacion. Y sin duda es así, porque en los bajo-relieves de muchos sarcófagos de aquellos tiempos suelen verse, haciendo juego ó completándose mútuamente, los dos asuntos del milagro de Caná y del milagro de la multiplicacion de los panes, como para que se abarquen de un golpe de vista los símbolos de los dos elementos eucarísticos, el pan y el vino.—Bianchini (1) cita una preciosa vinajera del siglo IV, en que el milagro de Caná, representado de relieve en el contorno, alude indudablemente al poder dado al ministro celebrante para convertir el vino en sangre del Señor.

Es doctrina recibida entre todos los anticuarios cristianos, que los artistas, al representar el milagro de la multiplicacion de los panes bajo la inspiracion y direccion de los pastores de la Iglesia, siempre se han propuesto figurar el misterio de la Eucaristía, en que Nuestro Señor Jesucristo se dá en alimento al hombre para que con virtud constante pueda llevar á cabo su peregrinacion terrestre, del mismo modo que con un pan milagroso alimentó á la muchedumbre desfallecida que por espacio de tres dias le seguia por el desierto. El sabio y sagaz De'Rossi ha fijado á este propósito un luminoso principio de crítica arqueológica, que importa no perder de vista cuando se encuentran monumentos conmemorativos de éste y otros hechos sacados de los libros sagrados, á saber: que nunca fué el propósito de los antiguos escultores ó pintores perpetuar el sentido directo de tales hechos, sino por el contrario, su sentido oculto ó emblemático.

Independientemente de esta alegoría, hay representaciones de banquetes, con los cuales los artistas de aquella edad aludian sin duda alguna al festin eucarístico. Cita el abate Martigny monumentos en que están figurados siete hombres, ni más ni ménos, sentados á una mesa, en la cual no hay más manjares que panes y peces. Estos panes y estos peces, y los siete comensales, traen desde luego á la memoria la refraccion ministrada por Jesús, despues de resucitado, á siete de sus discípulos junto al mar de Tiberiades: figura directa de la Eucaristía, con exclusion de todo otro misterio, segun la declaracion unánime de los sagrados expositores. De este hecho, consignado por San Juan en su Evangelio, y sólo de él, le viene al *pez*, ἰχθὺς, su significacion eucarística, y siempre que los antiguos autores designan la Eucaristía bajo el nombre misterioso de *pez*, que es el que con más frecuencia emplean, toman la alegoría de la comida improvisada á la orilla del mar de Galilea.—Un anónimo africano del quinto siglo, cuya obra *De promissionibus et prædictionibus Dei* se imprimió á continuacion de las de San Próspero de Aquitania, llama á Jesucristo *el gran* PEZ *que en la ribera alimentó de sí mismo á sus discípulos, y como* PEZ, ἰχθὺς, *se ofreció al mundo entero.* San Agustin dice de la manera más explícita (2): *Sirvió el Señor á esos siete discípulos una refaccion con el* PEZ *que habian visto sobre las brasas y el pan que al lado estaba. El* PEZ *asado es el* CRISTO; *y es tambien* CRISTO *el* PAN *bajado del cielo.—Piscis assus, Christus est passus*, interpreta Beda. En consonancia perfecta con esta doctrina, los frescos descubiertos pocos años há en el cementerio de Calixto y reproducidos por el ilustre De'Rossi, ya ántes citado, demuestran de una manera concluyente que el doble emblema de los panes y los peces es, así para el entendimiento como para la vida corporal, no ya una union cualquiera del cristiano fiel con su Salvador, sino la union sublime é íntima que se verifica por medio del manjar eucarístico. El inmenso valor dogmático de las pinturas descritas por el docto anticuario mencionado, resalta doblemente por el buen gusto de su estilo y por la perfeccion relativa de su ejecucion, correspondiendo todas ellas á la primera mitad del siglo III. Ocupan estos frescos dos cámaras sepulcrales contiguas á la cripta ya célebre de San Cornelio: uno de ellos representa un pez que va nadando á flor de agua, el cual lleva sobre la espalda una *cista* que contiene varios panes y una vasija de vidrio llena de vino.—Esta cista misteriosa de que habla De'Rossi, nos trae á la memoria las famosas *cistas* que los paganos usaban en las iniciaciones y demás misterios del culto de Baco, y de las cuales ya en otra ocasion dimos extensa noticia á nuestros lectores (3);

---

(1) *Not. in Anastas. in vita S. Urbani.*

(2) Tract. XII. *In Joan.*

(3) Con motivo de la ilustracion de un notable vaso italo griego del Museo Arqueológico de Madrid.—Véase el tomo I de la presente obra, páginas 273 y siguientes.

pero ¡qué contraste entre los puros emblemas de salvacion y vida contenidos en la cista cristiana, y los inmundos signos de corrupcion encerrados en la cista griega!—Nuestra hermosa alegoría del pez nadando con tan preciosa carga, hace alusion evidente á la costumbre de los primitivos cristianos, en los dias de persecucion, de llevarse á sus casas el Sacramento bajo sus dos especies. *Nihil illo ditius qui corpus Domini in canistro vimineo, et sanguinem portat in vitro*, escribia San Jerónimo en una de sus admirables epístolas (1).—Otra de aquellas pinturas representa una mesa en forma de elegante trípode, sobre la cual hay tres panes y un pez, y al rededor de ella siete cestos con panes. Sabido es que entre los antiguos cristianos se llamaba á la Sagrada Eucaristía, por antonomasia, *la mesa del Señor*.—Otro fresco figura un banquete cuyos manjares son solamente panes y peces.—Otro, además, añade á la mesa solitaria del fresco penúltimo, circunstancias del mayor interés, que la convierten en un verdadero altar: á un lado de ella está un hombre envuelto en un *pallium*, que deja descubiertos su brazo y costado derechos, el cual pone ambas manos sobre los panes y peces, y al otro lado una mujer que levanta las manos al cielo. El hombre del pálio, atendida su actitud y la naturaleza de los objetos en que pone las manos, tiene que ser forzosamente un asceta ó un sacerdote, vestido á la usanza de los filósofos, en el momento de consagrar; y la mujer que ora, ó es la Iglesia que juntamente con el ministro de Jesucristo ofrece el sacrificio, ó es la imágen de la persona cuyos restos mortales descansan en el *cubiculum* decorado con dicha pintura.—El que apetezca mayor copia de ilustraciones acerca de la representacion eucarística de los emblemas del pan y del pez, puede consultar con fruto las eruditas obras del citado De'Rossi y de los doctos anticuarios italianos de la pasada centuria, Bosio, Bottari, el abate Polidori, Passeri, Marangoni, Gori y Ciampini, y entre los escritos sagrados los de Dom Pitra, San Cipriano, San Agustin y el citado abate Martigny, los cuales le harán ver que no fué sólo propio de la iconografía romana usar esos emblemas, sino que los emplearon todas las demás Iglesias, señaladamente las de España, Francia y Africa, concordes en un todo con la de Roma.

Muy respetables autoridades, como San Clemente de Alejandría, San Ambrosio, Ducange, Ruinart y el Buonarruoti, inducen á creer que se emplearon tambien como símbolos eucarísticos la leche, el queso, y hasta el vaso pastoril llamado *mulctra* ó *mulctrale*, el cual, en una pintura mural del cementerio de los Santos Marcelino y Pedro, en las catacumbas de Roma, puesto sobre el cordero y rodeado de un nimbo, alude sin el menor género de duda á los vasos ó copones que usaba la primitiva Iglesia para conservar la Sagrada Eucaristía.—Ni faltan tampoco monumentos que autoricen á considerar como símbolo eucarístico la vid (2), pues la opinion general de los arqueólogos que miraba como propio de la Edad-media este emblema, y del siglo IX lo más temprano, ha debido modificarse por el descubrimiento hecho en Rimini en 1863 (de que dió cuenta De'Rossi en el *Bulletino* de 1864, p. 15), de un bajo-relieve de altar de buen estilo que representa un vaso ó copa con asas, encima una cruz, y saliendo del vaso dos sarmientos con hojas y racimos que pican seis pájaros simétricamente colocados.

Las representaciones de la última cena del Señor, tan frecuentes del Renacimiento acá, casi nunca se ven en las catacumbas: la disciplina del secreto contrariaba toda figuracion demasiado expresiva de aquel divino *escándalo* de la transubstanciacion, que anunciado por el Salvador á sus discípulos, tanta sorpresa causó á éstos en la Sinagoga de Capharnaum. La religion de Cristo, sus dogmas, sus enseñanzas morales, sus esperanzas y sus promesas, todo aparece en lenguaje jeroglífico y al tenor de un vasto simbolismo sábiamente formulado, tomando los emblemas para figurar los hechos del Antiguo y Nuevo Testamento, ya de la mitología, ya de las escenas de la vida pastoril, ó de los animales, plantas, objetos marítimos, etc. La cena eucarística que el arte moderno representa, no es ya una alegoría, sino un hecho histórico.

Hay en el antiguo arte cristiano una representacion tradicional, que si bien no se refiere al sacramento de la Eucaristía, dado que á nuestro juicio sólo alude á la doctrina de Cristo, parece haber existido viva y elocuente en la memoria del que pintó nuestro retablo. Figura, en efecto, entre los símbolos arriba expresados, anteriormente á la histórica representacion de la Cena del Señor, la *Fuente de la vida*, de que nos suministran frecuentes ejemplos las iconografías latina y griega.—Los ciervos aplacando su sed en los arroyos que bajan de un montículo, sobre el cual aparece el divino Cordero; Cristo de pié en el monte santo del Paraíso, del cual fluyen cuatro fuentes ó rios; son

(1) *Ad Rustic.* n. XX.

(2) Así lo expresó nuestro San Isidoro, *Etymol.* lib. VII, cap. II. *De Filio Dei*: 38. *Dicitur enim panis, quia caro.* VITIS, *quia sanguine ipsius redempti sumus.*

asuntos muy populares en la primitiva Iglesia de Occidente (1), y los sabios Millin, Ciampini, Mabillon, Rosweide y Didron, citan frescos de las catacumbas, sarcófagos de la Galia, mosáicos italianos y griegos y fondos de vasos, donde se ven con más ó ménos arte figurados. La iconografía bizantina ó griega representa la *Fuente de la vida* haciendo intervenir en la alegoría á la madre de Dios, de esta manera: la Fuente es toda de oro; en su centro está María con las manos levantadas en alto; Jesús niño, delante de ella y como aplicado á su virgíneo seno, dá la bendicion con ambas manecitas y ostenta en su pecho el Evangelio con estas palabras: *Yo soy el agua viva*. Dos ángeles, uno á cada lado, sostienen con una mano una corona sobre la cabeza de la Vírgen y con la otra sendos carteles. Dice el uno: *Salve, fuente de pureza y de vida;* y dice el otro: *Salve, fuente pura de la divinidad.* Debajo de la fuente hay una gran pila llena de agua, con muchos peces, y á los lados grupos de patriarcas, reyes, reinas, príncipes y princesas, que se purifican y beben el agua que sacan de aquel depósito en vasos y copas. Otro tanto hacen una multitud de enfermos, tullidos, paralíticos, mancos y cojos, á quienes santifica un sacerdote que tiene en la mano una cruz (2). Pues bien, suprímase la figura de la Vírgen y las de los ángeles que la coronan, y tenemos ya la alegoría de la Fuente eucarística, procediendo del Cristo y difundiendo la gracia y la vida por todos los miembros de la Iglesia, exactamente de la misma manera que la representa el autor de la tabla, objeto de esta monografía: el cual, para hacer más ostensible su idea, sustituye á los peces que sobrenadan en la pila, y que son otras tantas figuras de Jesucristo, segun dejamos ya expuesto, las Formas en que se contiene su sagrado Cuerpo transubstanciado; y para que sea luégo más visible la eficacia de este augusto Sacramento, añade la figura de la Sinagoga, vencida por su sola virtud.

Pero demos otro paso en busca de un tipo simbólico áun más semejante al imaginado para nuestro retablo, y nos encontramos con un bajo-relieve latino de los primeros siglos, grabado y publicado en la excelente obra de M. Didron, titulada *Histoire de Dieu* (pág. 309), donde están representados: Cristo en el santo monte del Paraíso, con un volúmen en la mano izquierda y la diestra levantada; su símbolo, el Cordero, á sus piés, tambien sobre el monte, y varios arroyos fluyendo de aquella elevacion, cuyas márgenes ocupan otros corderos que representan á los fieles cristianos.

Cuando la disciplina del secreto no fué ya una necesidad, la costumbre de ver simbolizados los dogmas y misterios del Cristianismo y el temor de extraviarse por las regiones de lo desconocido, influyeron poderosamente para perpetuar las alegorías católicas. En pleno siglo XV ya nada se oponia á que un pintor representase el sacramento de la Eucaristía, y su eficacia, divorciándose abiertamente de los antiguos emblemas convencionales; pero si así lo hubiera hecho el que pintó este retablo, el pueblo de su tiempo no le habria comprendido. Aquel pueblo necesitaba en las pinturas de ese maravilloso Sacramento algo que denotase de una manera tangible la presencia real del cuerpo y sangre de Cristo en las especies consagradas, y esto de ninguna manera podia lograrse mejor que con un nuevo emblema, esto es, introduciendo en la corriente misma de la fuente viva, derivada del Hombre-Dios y del cordero, las hostias que suministra la Iglesia á los fieles. En los umbrales del Renacimiento, el génio del arte no debia elevarse á mayor altura.

Mientras la grey cristiana conservó resabios del sensualismo pagano y cierta rudeza para comprender las grandes verdades reveladas, la Iglesia católica encadenó sábiamente el ingenio de los artistas: *non est imaginum structura pictorum inventio, sed Ecclesiæ cattolicæ probata legislatio et traditio,* dice el concilio de Nicea (3). El pintor era sólo dueño de la ejecucion, el arte le pertenecia; pero nada más; porque la invencion y la idea eran propias de los Padres, de los teólogos, de la Iglesia católica, latina y griega.—Una vez acostumbrados los fieles á oir sin escándalo las maravillas de la ley de gracia y de amor, la disciplina del secreto tenia que concluir juntamente con el misterio de las iniciaciones y el uso de los meros símbolos; pero á la manera que el que pasa de las tinieblas á la luz del sol tiene que ir gradualmente abriendo los ojos para no deslumbrarse ante los esplendores y matices que derramó sobre la creacion la mano del Omnipotente, así los pueblos cristianos de Europa al acercarse en el siglo XV á la Era más portentosa de emancipacion intelectual que vió el mundo, ántes de ser llamados á contemplar el milagro de la Eucaristía reproducido por un milagro del arte en el inimitable cuadro de *La Cena* de Leonardo de Vinci, necesita-

(1) Con arreglo á la interpretacion de nuestro grande etimologista, lib. VIII, cap. II *De Filio Dei.* FONS, *quia rerum origo est, vel quod sitiat sitientes.*
(2) Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς, ó sea *Guia de la Pintura*, de Dionisio, monje de Fourna, traducido del griego por P. Durand, y publicado con notas por M. Didron, con el título de *Manuel d'Iconographie Chrétienne grecque et latine*, etc. Parte II, p. 288.
(3) *SS. Concilia* por el P. Ph. Labbe, tomo VII, *Synodus Nicæna II*, actio VI, col. 831 y 832.

ban, como preparacion progresiva, manifestaciones medio históricas y medio alegóricas, como la de nuestro retablo, para no ser presa de las ofuscaciones irremediables de la herejía. ¡Harto estrago iban á causar en lo venidero las exageradas reacciones del racionalismo declarando abierta guerra al símbolo, y derrocando, juntamente con las alegorías y los emblemas, la autoridad espiritual y el dogma!

Entre la alegoría y la historia, el símbolo y la filosofía, los signos convencionales y las formas reales, el lenguaje jeroglífico y el lenguaje gramatical, hay un medio en que el arte se manifiesta expresivo, doctrinal y fecundo para los pueblos versados en la significacion de los antiguos cánones iconográficos; extraño, confuso y estéril para los que ya olvidaron aquellas leyes. Este medio ocupa la famosa tabla que describimos, analizamos y explicamos, cuyo argumento fué sin duda de tan fácil comprension para los fieles que la vieron pintar, y luégo, hecha retablo, doblaron ante ella la rodilla, como enmarañado y dificultoso para los que perdieron despues la clave de su simbolismo.

Creemos, pues, haber deslindado el lugar que nuestro cuadro ocupa en el campo de la iconografía cristiana. Han sido necesarias las meritísimas vigilias de los doctos anticuarios de nuestro siglo para que nosotros, vulgo de los arqueólogos, pudiésemos hoy explicar con sencillez y claridad su asunto, devolviendo su significacion perdida á ese precioso simbolismo con tan primoroso arte expuesto y realzado.

III.

Era el artista dueño de la ejecucion, como á la Iglesia pertenecia aún parte del pensamiento, cuando áun no volaba el génio sino con las alas medio trabadas por el campo de las concepciones filosóficas y religiosas. Pero en esa esfera de su peculiar dominio ¡qué de bellezas, qué de maravillas no atesoraban ya las artes plásticas! —Va á ejecutar el pintor un cuadro en que se represente la victoria que sobre la Sinagoga obtiene la Iglesia de Jesucristo fortalecida con el adorable sacramento de la Eucaristía: los elementos que han de entrar en su concepcion estética serán, con escasas diferencias, los mismos que se dieron al pintor ó al escultor de los siglos primitivos: Jesús con el cordero; la eminencia correspondiente á su majestad y gloria; las aguas vivas que de ella manan, pero flotando en el cristalino raudal hostias en vez de peces; ángeles cantando las alabanzas de tan divina institucion; y por último el Cristianismo y el Judaismo divididos en dos campos por la fé de aquél y la incredulidad y ceguera de éste respecto del inefable misterio, pero no ya en alegoría, como los figuró en el siglo XIII el autor de la tabla de *Marienkirche zur Wiese* en Soest, sino como verdaderos grupos históricos. Mas, ¡qué distancia la que separa el pobre fresco ó el tosco bajo-relieve del pintor de la catacumba ó del entallador del sarcófago, del precioso retablo debido al pincel del artista flamenco! Allí era todo tímido, incorrecto, rudimentario; aquí luce con todo su brio y su eficacia la nueva idea estética, un naturalismo que aspira á resucitar el antiguo y clásico antropomorfismo, un arte que casi rivaliza con la ciencia teológica, su antigua maestra y señora. Y es que el arte ha recorrido en la esfera de los medios de ejecucion distancias maravillosas: es que ya el pincel del artista ha penetrado en la razon de ser de las cosas y en los senos de la vida, y sabe ya acusar las formas, los escorzos,—la perspectiva, en suma, del cuerpo humano en sus diversas actitudes,—los movimientos que los afectos producen, la majestad y elegancia de las ámplias vestiduras, la diversidad de los tipos segun las razas y clases sociales; sabe agrupar y componer contentando al sentido de la vista que exige el equilibrio, y al instinto estético que pide variedad y armonía; y sabe además preparar la escena á sus personajes como hábil arquitecto y decorarla como elegante ornamentista, distribuir y colocar las figuras sin monótona simetría, aunque siempre con arreglo á sus jerarquías y al ceremonial y ritual de la sagrada litúrgia, y expresar con perfeccion maravillosa, mejor aún que la belleza de las humanas formas, la naturaleza de los accesorios. El pintor del siglo XV, con su detenido é ingenioso pincel recien emancipado de los antiguos procedimientos técnicos que le entorpecian, y dotado con los colores preparados al óleo de un nuevo y poderoso medio de accion, traza con la precision de un geómetra; corta los paramentos, zócalos, botareles, pináculos, agujas y arbotantes, y sus chaflanes, como un diestro cantero; labra como un entallador las archivoltas con sus molduras, frondarios y grumos, las columnillas y sus capiteles, las caladas marquesinas, los ténues parteluces y florones de las pintadas vidrieras; esculpe como un estatuario las figurillas y bichos que pueblan la nervuda y membranosa armazon de la enhiesta aguja, y los animales apocalípticos que simbolizan á los cuatro evangelistas en la silla pontifical ó cátedra de Jesucristo; pule

los jaspes del terso pavimento, de las torres diáfanas que sirven de tribunas á los ángeles, y de la pila de la sagrada fuente, como un marmolista; esmalta como un alfarero los lindos azulejos del subasamento que pisan la Vírgen María y el discípulo predilecto de Jesús; dora y bruñe la graciosa torrecilla que á manera de tabernáculo corona la marmórea pila donde vierte las sagradas formas la fuente; y por último, es tejedor para los brocados; tirador de oro para reducir á delicados hilos el precioso metal que los realza; orífice para las coronas, preseas, joyeles, broches, fíbulas, collares, cinturones, cruces, báculos y demás objetos de arte suntuario que ostentan en sus vestiduras y arreos el Cristo, el Papa, el Sumo Sacerdote judío, los prelados, el emperador, el rey, etc.; esmaltador y joyero para el lujoso racional con que adorna su pecho el jefe de la Sinagoga; escriba para los pulcros caractéres del sepher-thorá que desenrolla el doctor de la Ley; instrumentista para dar á los dos lindos coros de ángeles que están al pié del trono de Jesucristo glorioso, los instrumentos que tañen; tundidor para dar su delicada tez á las lanas de sus rozagantes ropajes, y á las que tan gallardamente pliegan los personajes del primer término del cuadro; tintorero para derramar sobre esas ropas los vívidos esmaltes de la luz del medio dia; jardinero para hacer del menudo césped del huertecillo bañado por la fuente una vistosa alfombra de limpia esmeralda, esmaltada de primaveras y margaritas; y émulo del Supremo Hacedor en la creacion del éter luminoso y difuso en que sumerge su sutil aguja esa calada torre: pálido y blanquecino en las capas inferiores de su aérea masa, azul trasparente como el zafiro en las profundas soledades de sus capas superiores.

Todo esto lo sabe copiar maravillosamente el artista del siglo xv; lo que no sabe es inventar un cielo que se diferencie del augusto y hermoso templo ojival que, como digno alojamiento de la divinidad, ha admirado desde niño, ni concebir una majestad distinta de la que reverencia en la tierra; y hé aquí porqué vemos en el retablo que nos ocupa convertida la mansion de los bienaventurados en una especie de coro de suntuosa catedral, con la *cathedra* ó silla episcopal en el centro, los asientos de la Vírgen y de San Juan Evangelista á los lados, y los coros de ángeles, cantores é instrumentistas, en el plano más próximo á la nave. Pero merecen particular estudio todos los objetos que como medios para expresar su concepcion estética eligió el autor de la tabla, y debemos comenzarlo por esa *cathedra*, cuya forma es exactamente la de una custodia, como las de estructura vulgarmente llamada *gótica*, y de orfebrería germánica, que conservamos en la catedral de Córdoba y en otros templos de España.

Ofrece la galana arquitectura de esta mole tres cuerpos: el inferior, en que está el trono ó sólio de Jesucristo, es una capilla de una nave central y dos laterales pequeñas, con su puerta de dintel prismático y clave pendiente y sus ventanas ojivales. Tapando la puerta, está colocada la *cathedra* propiamente dicha, cuyo respaldo cubre un paño de brocado de azul y oro con cenefa roja. Déjase suponer que en esta capilla vacía es donde se opera el milagro del Sacramento, dado que á los piés de Cristo está el cordero echado sobre su ara, por debajo de la cual sale como de un abundante venero el raudal de aguas y hostias que viene al plano inferior. Sobre la capilla hay una especie de cenáculo cubierto con un terrado y decorado al exterior con ventanas conopiales y florenzadas de garbosas curvas. Este cuerpo inferor está fortalecido con esbeltos estribos y botareles, decorados con estatuillas bajo sus marquesinas, y pináculos revestidos de graciosas frondas. El cuerpo medio, estribando más que en el inferior en el ángulo saliente de su puerta, lleva en su centro un espacio cerrado con ventanas de cristales en largos y angostos ajimeces, coronados de lindos conopios muy exornados, y se halla afirmado por medio de sutiles botareles, que son la prolongacion de los estribos flanqueantes de la puerta, y con arbotantes engalanados de frondarios y arcos de selecta crestería lobulada. El cuerpo superior es un prisma macizo con arcos ornamentales en sus caras, flanqueado de estribos y botareles con sus arbotantes y pináculos, y coronado por una elegantísima aguja con su frondario, tope y grumo. Los estribos que flanquean la puerta en el cuerpo bajo, avanzan por la parte inferior formando los costados y brazos de la *cathedra* ó sólio pontifical, y los cuatro planos que presentan al frente sirven de pedestales á las figuras simbólicas de los Evangelistas. Son estos cuatro símbolos, comprendidos todos en la palabra griega *Tetramorphos*, el ángel, el águila, el leon y el becerro, cuya significacion se colige de estos versos latinos tomados de un curioso evangeliario (1):

Quatour haec Dominum signant animalia Christum:
est homo nascendo, vitulusque sacer moriendo,
et leo surgendo, coelos aquilaque petendo.

---

(1) Regalado á la *Sainte Chapelle* de París en 1379 por el rey de Francia Cárlos V *el Prudente*

En la explicacion de estos misteriosos atributos concuerdan del todo las dos Iglesias griega y latina, pues el *Guia de la Pintura* del monje agiorita Dionisio, que en otra ocasion hemos citado, dice terminantemente en su Parte II hablando del modo de representar á los cuatro Evangelistas: «Junto á San Mateo, un hombre; junto á San Márcos, »un leon; junto á San Lúcas, un becerro; junto á San Juan, una águila. Interpretacion: la semblanza del hombre »significa la encarnacion; la semblanza del leon caracteriza la fuerza y el poder real; la semblanza del becerro indica »el sacerdocio y el sacrificio; la semblanza del águila alude á la inspiracion del Espíritu Santo.» Y así es en efecto, porque en el evangelio de San Mateo Jesús nace como hombre; muere en el de San Lúcas como víctima; resucita como leon en el de San Márcos, y se remonta al cielo como águila en el de San Juan. Ahora bien; como atributos de los mismos evangelistas, el hombre figura á San Mateo, que narra principalmente la vida mortal de Cristo empezando por su genealogía; el becerro figura á San Lúcas, que principalmente se consagra á referir la pasion y comienza contando la vision del sacerdote Zacharías; el leon personifica á San Márcos, que deja oir los rugidos de su voz terrible, —*Marcus frendens ore leonis*, dicen los simbolistas del siglo XIII,—ó que atruena el Desierto con la voz del Bautista; y el águila figura á San Juan, cuya palabra tiene alas, por decirlo así, y se remonta á los cielos como para contemplar á la divinidad de hito en hito. Al hombre suele reemplazar un ángel como atributo de San Mateo, y al becerro un buey como atributo de San Lúcas. —En cuanto al puesto que estos atributos deben ocupar, su órden jerárquico exige que sea el siguiente: en la parte superior, el ángel á la derecha y el águila á la izquierda; en la inferior, el leon á la derecha y el becerro á la izquierda, porque el leon es el ménos grosero de los dos animales más pesados del *tetramorphos*, y el ángel es el más aéreo de los dos séres que tienden hácia arriba. Cuando esta colocacion no se observa, se incurre en error segun el guía bizantino: y tal es tambien la regla de la iconografía latina. Pero debemos reconocer que no siempre se ha seguido rigorosamente el órden indicado: así, por ejemplo, San Ireneo en su *Tratado contra los herejes* (1) atribuye el águila á San Márcos y el leon á San Juan; San Atanasio en su *Sinópsis de la Sagrada Escritura* (2), atribuye el becerro á San Márcos y el leon á San Lúcas; y San Agustin en su obra sobre la *Conformidad de los evangelistas unos con otros*, aplica el leon á San Mateo y el hombre á San Márcos. Pero San Ambrosio (3) y San Jerónimo (4) aplican los símbolos evangélicos de la manera que se usa generalmente (5), y el autor de la tabla que ilustramos se ajustó á ella como casi todos los pintores é imagineros de la Edad-media.

Expuesto el simbolismo de la *cathedra*, debemos aclarar el de la preciosa torre que le sirve de dosel ó marquesina. — Diez y siete lindas estatuillas pueblan la elegante máquina arquitectónica, encaramadas todas, ya en sus estribos y botareles, ya en los huecos que separan á éstos de aquellos, ora cobijadas bajo treboladas marquesinas, ora puestas al descubierto: como palomas que han acudido á un alminar, guarecidas unas bajo sus voladizos y otras como prendidas á la ajaraca de la grietada fábrica. ¿Qué personajes representan esas diez y siete estatuillas? En nuestra opinion, no los apóstoles y profetas juntos, como supone Ernesto Förster, sino los diez y siete profetas, mayores y menores, nuncios de la venida del Mesías y de la institucion de su Iglesia. *Hi sunt prophetae veteris, novique testamenti: quorum finis Christus* (6). Bien sabemos que se cuentan generalmente doce profetas menores y cuatro mayores, entre todos diez y seis, siendo los mayores Isaías, Jeremías, Ezechiel y Daniel, y los menores Oseas, Joel, Amós, Abdías, Jonás, Micheas, Nahum, Habacuc, Sophonías, Aggéo, Zacharías y Malachías; pero ¿quién puede negar á Baruch la categoría de profeta? El libro de la profecía de Baruch fué siempre respetado como canónico, pues si bien algunos Padres no hicieron mencion de él en el catálogo de los Libros Sagrados, fué porque se le creyó parte de las profecías de Jeremías, bajo cuyo nombre solian en lo antiguo citarse los textos de Baruch, su amanuense, como observó ya San Agustin (7); mas esto no impidió que así el concilio de Florencia como el de Trento, le conservasen en el cánon de las Escrituras divinas, contra la temeraria opinion de los que intentaban proscribirle por no existir ya su texto hebráico, desconociendo que la antigua version griega conserva todas

(1) Lib. III, cap. II.
(2) Tomo II, pág. 155.
(3) *Adv Jovian.*, lib. I.
(4) *In Ezech.*, cap. I, y en su prefacio sobre San Mateo.
(5) V. sobre esta materia la curiosa Disertacion de M. Gabriel Peignot, publicada en el tomo I de las *Memoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or.*
(6) S. Isid. *Etymol.* l. VII, c. VIII.
(7) *De Civit. Dei*, lib. XVIII, cap. XXXIII.

las señales de ser hebreo el original. Diez y siete, pues, y no diez y seis, son los profetas, y á este número exactamente responde el de las estatuillas de nuestra bellísima torre central. En la época en que el retablo fué pintado, habia en toda Europa muy ilustres escriturarios, que pudieron fácilmente aleccionar al autor acerca de este punto. — Pero tenemos otra razon más para creer que la intencion del pintor fué figurar sólo los Profetas, y es que entre los Santos del Antiguo Testamento, sólo ellos, como nuncios de la venida del Mesías y del cambio que iba á verificarse en el seno de los tiempos, eran honrados por la Iglesia latina con lugar preferente en la ornamentacion iconística de los templos. Sólo la Iglesia griega era la que honraba á todos los Santos de la antigua Ley, lo mismo que á los de la nueva, y por esto en las pinturas bizantinas es tan frecuente que ocupen los más importantes puestos los patriarcas, los profetas, los jueces y los reyes de Judá, todos asociados. Los griegos demuestran su predilerccion á estos Santos, no sólo representándolos con particular esmero en sus pinturas y mosaicos, sino tambien canonizándolos y poniendo á sus hijos bajo su patrocinio en las fuentes bautismales. En todo tiempo han sido comunes entre los cristianos griegos los nombres de Adan, Isaac, Jacob, Abraham, Moisés, David, Salomon, Melchisedec, etc. En la Iglesia latina, por el contrario, no se les rinde culto público, porque como dice Jacobo de Voragine en su *Leyenda Aurea (De Septem fratribus Machabaeis)* bajaron al infierno: *eo quod ad Inferos descenderunt*. Así, pues, nuestro sistema iconológico los sacrifica en cierto modo, dando los puestos en que aloja figuras el templo á los Santos propiamente dichos, esto es, á los grandes hombres de la Iglesia cristiana militante; y sólo los profetas, como portaestandartes de esa legion gloriosa, obtienen excepcion.

La preciosa *Cathedra* que acabamos de describir está ocupada por la figura de Cristo en su gloria, ó Cristo triunfante. *Christus vincit*, *Christus regnat*, *Christus imperat*, fué el mote glorioso con que la Iglesia de la Edad-media estimuló hasta fines del siglo XIV el génio de los imagineros que historiaban las portadas de las catedrales, y siguió siendo para los pintores hasta el Renacimiento tema fecundo de las composiciones de los retablos. El docto Waagen, incidiendo en el mismo disculpable error que cometieron, primero el abate Ponz, y despues nuestro inteligente amigo el autor del *Catálogo provisional* del Museo de la Trinidad, creyó ver en esta imágen al Padre Eterno, sin considerar, en primer lugar, que el sólio que ocupa, decorado con los cuatro animales simbólicos de los Evangelistas, claramente dá á conocer que se trata del fundador de la nueva Ley, y no de Dios Padre; en segundo lugar, que nada tenia que hacer la imágen del Padre en la representacion alegórica de la institucion de la sagrada Eucaristía; y por último, que el cordero echado á los piés de esta figura, verdadero símbolo de Cristo, no representa aquí por sí sólo al Redentor, sino que sirve de atributo característico á la figura que ocupa el sólio. Son frecuentes los monumentos de la antigüedad cristiana en que se ve á Jesucristo acompañado del cordero que le simboliza, y aquí, además de la persona de Dios Hijo, hacía falta su símbolo para expresar con claridad el texto apocalíptico: «*Mostróme un rio de agua vivífica, claro como el cristal, que manaba del sólio de Dios y del cordero*»... «*ya no tendrán hambre ni sed, ni descargará sobre ellos el sol, ni el bochorno; porque el cordero que está en medio del sólio será su pastor, y los llevará á fuentes de aguas vivas, y Dios enjugará todas las lágrimas de sus ojos.*» El error del Doctor Waagen (1) es muy disimulable en quien no hace profesion de anticuario ó de iconólogo; pero lo que no se le puede perdonar es la seguridad con que enmienda la plana á su paisano el juicioso Passavant y á los críticos ingleses Crowe y Cavalcaselle que describieron en esa figura á Jesucristo. Y como de este mismo extravío pudieran padecer otros críticos, creemos no será inoportuno dar alguna explanacion á este punto.

Nunca, en la Edad-media, fué representado Jesucristo á los piés del Padre. No es indiferente, como muchos creen, el lugar asignado á los personajes sagrados en la iconografía cristiana. La preferencia concedida á cualquiera de ellos es siempre significativa. La izquierda es inferior á la derecha; la parte baja ménos honrosa que la superior; el centro es preferido á la circunferencia.

Hay más: en la generalidad de los monumentos de esa Edad, la figura de Dios Padre queda en cierto modo oscurecida por la figura de Dios Hijo. Esta idea, que puede sorprender á los poco versados en la ciencia de que trata-

(1) Hé aquí sus palabras: Das Bild seigt in dem ganzen Gedankengange, wie ober Gott Vater *(a)*, mit Maria und Johannes dem Evangelisten zu den Seiten, in der Linken das Scepter, mit der Rechten segnend, thront, unter ihm das makellose Lamm, als das Symbol Christi, befindlich ist, von welchem, etc., etc.

(a) Hr. Villaamil stimmt mit mir in dieser Beziehung überein, während Passavant und Cavalcaselle diese Figur für Christus halten.

mos, ha sido plenamente desarrollada por M. Didron en su erudito trabajo de Iconografía titulado *Historia de Dios (Histoire de Dieu)*, donde prueba con multitud de monumentos de las Iglesias latina y griega estas diversas conclusiones: Dios el Padre, ó no figura en manera alguna en las representaciones plásticas de los primeros siglos del Cristianismo, y áun de la Edad-media hasta el siglo XIV, ó si figura, muestra sólo de su divina Persona una pequeñísima parte; si esta pequeña parte de la figura del Padre aparece en aquellos monumentos, ó se la ve colocada en lugar poco honorífico, ó representa un papel del todo inconveniente; el Hijo, por el contrario, aparece siempre figurado, áun en los pasajes del Antiguo Testamento en que no deberia aparecer, y su figura y su puesto son siempre decorosos y dignos.—Explica el citado autor con muy plausibles razones este singular fenómeno iconográfico, y demuestra que las causas de la postergacion que en el largo período referido sufre la divina personalidad del Padre, y de la preeminencia casi absoluta concedida á la del Hijo, pueden reducirse á seis: primera, el ódio que los gnósticos tenian á Dios Padre; segunda, el temor de perpetuar la memoria del padre de los dioses gentílicos, Júpiter, y de ofrecer un ídolo pagano á la adoracion de los cristianos ignorantes; tercera, la semejanza, por no decir identidad, entre el Padre y el Hijo, fundada en los textos sagrados; cuarta, la Encarnacion del Hijo, Verbo del Padre; quinta, la ausencia de manifestacion visible del Padre, al tenor de los textos sagrados; y sexta, la dificultad de dar forma á una imágen tan importante.

Sabido es lo que cundieron durante los primeros siglos de la Iglesia las opiniones de Cerintho, tan afines de la teología judáica; pero este famoso gnóstico fué fundador de una escuela que, extremando cada vez más sus doctrinas, acabó en una oposicion violenta, un rencor furioso contra la Persona de Ihowah. Preocupado con el antagonismo que creía descubrir entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, por no comprender que el uno es complemento del otro, y no pudiendo conciliar al Dios exclusivo é inexorable de los judíos con el Dios universal y misericordioso de los cristianos, Marcion hizo de Ihowah un demiurgo inferior y perverso, enemigo de todo bien, enemigo del Verbo, enemigo del Cristo, que excita á Judas á hacerle traicion y venderle, y concluye por entregarle al suplicio de la cruz.—Los ophitas, secta gnóstica tambien, hacian al Dios de los judíos, no sólo perverso, sino además estúpido: Jaldabaoth, tal era el nombre que daban á Dios Padre, prometia un Mesías carnal, y cuando el verdadero Mesías llega, le desconoce. Siéntase el Mesías á su diestra, siempre desconocido por él, y desde allí llama hácia sí el principio vital de todos los séres para destruir la creacion viciosa de Jaldabaoth y hacer que vuelva todo al seno de la unidad infinita. Los ophitas además maldecian del Ihowah de los judíos porque, envidioso del hombre, le habia querido defraudar la ciencia del bien y del mal, y adoraban á la serpiente porque, agente de la sabiduría infinita, enseñó á la criatura lo que habia de hacer para reconquistar esa ciencia.—Otros gnósticos, denominados Cainitas, guiados del mismo espíritu, veneraban á Cain y á todos los personajes reprobados en el Antiguo Testamento, y la memoria de todas las ciudades castigadas con rayos y lluvia de fuego.—Pues bien; la influencia de los gnósticos penetró hasta en las catedrales, segun observa el erudito Raoul-Rochette (1), y lo mismo que en los sarcófagos, frescos, mosáicos, vidrios sagrados y dípticos ebúrneos, en el edificio religioso de la Edad-media la figura de Dios Padre, ó faltó absolutamente, ó apareció incompleta y humillada. Las más antiguas imágenes de Cristo, de la Vírgen y de los principales Apóstoles, eran todas hechura de los gnósticos, y de esta impura fuente vinieron hasta nosotros los retratos de Jesús, de su Santa Madre y de sus Discípulos. Por otra parte, no siempre el arte fué escrupulosamente ortodoxo, pues de los libros condenados y anatematizados por apócrifos y anticanónicos, y nó de más venerandas autoridades, tomaron los imagineros muchísimos de los pasajes con que historiaron las vidrieras pintadas y las portadas de casi todas las catedrales del Occidente: es decir, que la mayor parte de los monumentos que son gloria y orgullo del Catolicismo, están historiados bajo la influencia de unos libros declarados heréticos por grandes Pontífices y por los talentos más sublimes de la Iglesia cristiana.

El temor de hacer de Dios Padre un ídolo, pudo tambien contribuir mucho al fenómeno indicado. La analogía de los atributos de Ihowah, Dios de la fuerza y Dios de los ejércitos y de las batallas, con los atributos dados por la clásica antigüedad á Júpiter, debia en efecto parecer flagrante, y la propension á representar al Dios de los cristianos con las formas del rey del Olimpo debia ser tan irresistible, que desde los primeros siglos de la Iglesia se pensó en dar la fisonomía de Júpiter al mismo Jesucristo, es decir, al cordero místico que representa el emblema divino de

(1) *Discours sur les types imitatifs qui constituent l'art du christianisme.* París, in 8.°, 1834, págs. 17 y 18.

la dulzura, de la mansedumbre y de la caridad; todo lo contrario de la fuerza. Por más inconcebible que esto parezca, es lo cierto que los escritores sagrados de aquellos primeros siglos advirtieron ya este escollo, pues cuenta Theodoreto que un artista cristiano quiso pintar una cabeza de Cristo tomando por modelo una imágen de Júpiter, y que se le secaron súbitamente las manos, las cuales no recobraron su accion natural sino por la intervencion milagrosa y por las oraciones de Gennadio, arzobispo de Constantinopla (1).

La semejanza del Padre con el Hijo, segun los sagrados textos, no debió contribuir ménos á que muchos artistas representasen á aquél bajo la forma de Jesucristo. *Qui videt me, videt* EUM *qui misit me:* el que á mí me ve, ve al que me envió, dice el mismo Jesucristo por boca de San Juan evangelista. *Ego et Pater unum sumus:* mi Padre y yo somos uno mismo. *Pater in me est, et ego in Patre:* el Padre está en mí y yo en el Padre, añade el Divino Verbo. Y el arte, que tomó estos textos al pié de la letra, se vió naturalmente conducido á representar al Padre bajo la imágen del Hijo.

Otro texto, basado en uno de los dogmas fundamentales de nuestra religion, favoreció asimismo la sustitucion del Hijo al Padre en las representaciones plásticas. San Juan, en efecto, declara en el capítulo primero de su Evangelio, que Jesús, persona Divina que ha tomado carne, es el Verbo, es decir, la palabra de Dios: *Verbum caro factum est:* y de aquí que en todo asunto en que la Divinidad aparezca hablando, sea la figura del Hijo y no la del Padre la que se represente. No es, pues, de extrañar que el Dios que conversa con Isaías en la catedral de Chartres; que habla con los profetas en nuestras vidrieras góticas (2) y en nuestros manuscritos iluminados; que echa en cara su desobediencia á nuestros primeros padres y su crímen á Cain el fratricida,—escenas tan frecuentes tambien en los antiguos sarcófagos esculpidos,—sea Jesucristo, y no Ihowah, puesto que en todos estos asuntos habla Dios, y Jesús es la palabra de Dios hecha carne.—El Génesis además dice que Dios hizo el mundo con su palabra: que Dios habló al crear la luz, el firmamento, los planetas, las plantas, los animales y el hombre; por lo cual no faltaron teólogos que declararon que era Jesús, palabra divina segun San Juan, quien habia creado el mundo, puesto que el mundo habia salido de la nada, por virtud de la palabra de Dios. Pero además, ¿no dice el símbolo de Nicea que repetimos todos los dias, que es el Hijo, y no el Padre, el creador del universo? *Jesum Christum, Filium Dei, Unigenitum... per quem omnia facta sunt.* La Trinidad entera, esto es lo cierto, tomó parte en la obra de la creacion, puesto que la Trinidad es indivisible dogmáticamente, y toda obra hecha por una de las tres divinas Personas, es creacion colectiva de las tres. Pero es el Hijo el agente esencial, el artista principal, digámoslo así, de la creacion: de consiguiente, cuando un artista, teólogo en todo el rigor de la palabra, como el escultor de la catedral de Chartres ó como el pintor de la iglesia de Saint-Savint cerca de Poitiers, representa el asunto de la creacion sin hacer intervenir en él á la Trinidad entera, y poniendo en escena á una sola de las tres Hipóstasis, no es al Padre ni al Espíritu Santo al que figura, sino á Jesucristo. El símbolo de Nicea, pues, concurrió con el gnosticismo á producir ese fenómeno iconográfico de la escasez de imágenes de Dios Padre y abundancia de las del Hijo, de que vamos hablando.

Hemos apuntado, citando á Didron, que otra razon puramente estética ha podido conducir al mismo resultado, y áun es posible que este resultado haya provenido de un principio diametralmente opuesto al de los gnósticos. La idea de un Dios creador del universo y Señor absoluto de todos los séres, que de una de sus miradas hace brotar la luz y produce con su solo aliento las plantas y los animales—*Qui cœlum palmo metitur, ac terram manu continet, et pugillo aquam claudit* (3),—debió intimidar á los más engreidos artistas de los primeros siglos de la Iglesia. El mismo Rafael le ha dado una forma muy imperfecta. No así respecto de Jesucristo, porque á éste le vió el mundo; y no sólo le vió, sino que describió prolijamente su fisonomía é hizo su retrato. El representarle en figura humana no era ya gran temeridad.

Finalmente, fuerza es recordarlo, los primeros cristianos hasta el quinto ó sexto siglo, fueron en general muy contrarios á toda clase de imágenes: todos en cierta medida eran iconoclastas en el buen sentido de esta palabra. Fiel la Iglesia á la máxima de San Agustin (4): *quidquid, cum ista cogitas, corporeæ similitudinis occurrerit, abige,*

(1) Pictori cuidam, qui Christi Domini pinxerat imaginem, manus ambae exaruerunt. Ferebatur autem Gentilis cujuspiam hominis jussu hoc opus, sub nomine Salvatoris specie ita pinxisse, ut capillis ex utraque oris parte discretis facies nullatenus tegeretur (ea utique forma qua pagani Jovem pingunt), ut ab iis qui ipsum viderent Salvatori adorationem offerre existimaretur. Theod., *Hist. eccles.*, lib I, cap. XV.

(2) Usamos este adjetivo de uso vulgar por no incurrir en el absurdo comun entre nuestros pseudo-arqueólos, de decir vidrieras *ojivales.*

(3) San Juan Damasceno.

(4) Epist. CXX 13.

abnue, nega, resvue, fuge, no permitia á los pintores y escultores la libertad de dar á Dios Padre forma corpórea determinada, por temor de que los fieles cayesen en la herejía de las sectas que atribuian cuerpo á la Divinidad. Por lo cual, siempre que ésta habia de intervenir en la figuracion de un hecho histórico de la Biblia, se la representaba bajo la forma de una mano, como se ve en muchos mosáicos de Italia. San Juan Damasceno, que léjos de ser iconoclasta combatió como un héroe á esta secta y á Leon el Isáurico, como Demóstenes á Filipo, declaró positivamente que no era lícito representar la naturaleza divina, porque nadie la ha visto (1). Aquel gran teólogo permitia tan sólo representar la imágen del Hijo de Dios, en atencion á que por su inefable bondad, habiendo tomado carne, habia vivido en la tierra en carne mortal y tratado con los hombres; por lo cual no erramos cuando reproducimos su imágen dándole nuestra naturaleza, nuestra corpulencia y la figura y color de nuestra carne.

Estas fueron las causas que durante el largo período llamado gótico produjeron esa falta casi absoluta de imágenes de Dios Padre, que se advierte en la decoracion iconográfica de los templos y de los demás objetos de uso religioso. Ahora debemos añadir que á fines de ese período, y ya en el siglo xv, los artistas, más fieles quizá á la historia que al dogma y á los cánones, siguen casi unánimemente la regla de hacerle figurar, con exclusion del Hijo y del Espíritu Santo, en todas las escenas sacadas del Antiguo Testamento, y de suprimirle casi por completo en los asuntos tomados de la nueva Ley, donde el Hijo principalmente domina. En estos últimos asuntos, en efecto, el Padre no tiene intervencion manifiesta; porque así como impera en absoluto durante la antigua Ley, y allí habla, allí se mueve, allí aparece, allí castiga y premia, conversando con Adan, con Noé, con Abraham, con Moisés, con los reyes y los profetas; despues del nacimiento de Cristo casi por completo se retira de la escena y ya no se le ve ni se le oye apenas. Dos veces solamente deja oir su voz: en el bautismo de Cristo y en su Transfiguracion; en todos los demás actos de la vida, pasion y muerte del Salvador, ¡silencio profundo!

Y preguntamos nosotros ahora: ¿es posible que en la época misma en que con mayor religiosidad observaban los artistas esta regla de no representar la figura del Padre más que en los asuntos del Antiguo Testamento, fuera el autor de nuestro retablo á hacerle intervenir en un asunto tan completamente extraño á la antigua Ley, cuanto que es la figura más acabada y perfecta de la Ley nueva? ¿Por ventura no se trata de la institucion de la Sagrada Eucaristía, acto divino de los últimos dias de la vida mortal del Cristo, por el que consuma el establecimiento de la Ley de gracia, de amor, de caridad, de abnegacion y sacrificio? ¿No brota de los piés de su trono esa fuente de la vida, que lleva á los fieles el pan de su sagrado cuerpo, dado á sus discípulos en aquel misterioso y milagroso banquete de la última cena? Sí, ciertamente. Y ¿qué dicen Isaías y San Agustin, los Profetas y los Santos Padres, de la significacion de esa mística fuente? *¿Quis est fons vitæ nisi Christus? ¿Quién es la fuente de la vida sino Jesucristo? —Haurietis aquas in gaudio de fontibus Salvatoris. Sacareis las aguas con júbilo en las fuentes del Salvador.* Con lo dicho pudiera quedar de sobra patentizado el error del docto Waagen y de todos los que siguen su interpretacion, y corroborado con razones concluyentes el cánon arqueológico formulado á fines del siglo xvii por el eximio Ciampini: *Fons Christum Dominum innuit.* Pero otra nueva consideracion deducida de la perfecta unidad de concepto del cuadro mismo, hace que insistamos todavía en este punto.

Es evidente que ese manantial de aguas vivas que brota del trono á cuyos piés está el Cordero, representa la divina institucion de Jesucristo, esto es, la Iglesia, por cuyo canal ó cauce se derivan á los fieles las gracias de los Sacramentos. De una de las tribunas que ocupan ángeles cantores á ambos lados del huerto por donde corre el divino manantial, sale una filacteria en que se lee este versículo incompleto: *Fons hortorum: puteus aquarum viventium.* Este versículo es del *Cantar de Cantares*, y su complemento es: *quae fluunt impetu de Libano* (2). Haciendo, pues, alusion este poético y sublime libro de la Biblia, segun el comun sentir de los Padres, á la perpétua é indisoluble alianza de Cristo con su Iglesia, la cual, en muchos pasajes del Nuevo Testamento, es llamada *Esposa de Jesucristo*,

(1) In errore quidem versaremur si vel invisibilis Dei conficeremus imaginem; quoniam id quod corporeum non est, nec visibile, nec circumscriptum, nec figuratum, pingi omnino non potest. Impie rursum ageremus si efformatas a nobis hominum imagines Deos esse arbitraremur, iisque tanquam diis divinos honores tribueremus. At nihil horum prorsus admittimus.—Sed posteaquam Deus, pro ineffabili bonitate sua, assumpta carne, in terris carne visus est et cum hominibus conversatus est, ex quo naturam nostram corpulentamque crassitiem, figuram item et colorem carnis suscepit, nequaquam aberramus cum ejus imaginem exprimimus.—Ex quo Verbum incarnatum est, ejus imaginem pingere licet... Dei, qui est incorporeus, invisibilis, a materia remotissimus, figurae expers, incircumscriptus et incomprehensibilis, imago nulla fieri potest. Nam quomodo illud quod in aspectum non cadit imago representarit? Opp. S. Joh. Damas. París, 1712, tomo i, Orat. 2.ª *De Imaginibus.*

(2) Cant. iv, 15.

es claro como la luz del dia que el ángel que canta: *Fuente de los huertos, pozo de aguas vivas que bajan con ímpetu del monte Líbano*, celebra á esa Iglesia, estrechamente unida á su Esposo, como fuente *secundaria* de los dones celestiales: porque la fuente *primaria* es siempre el mismo Jesucristo. Sólo de esta manera, de consiguiente, hay perfecta unidad en el concepto y en la composicion de nuestra tabla, el cual de todo punto faltaria si á la persona de Cristo hubiese el autor sustituido la del Padre Eterno.

Quizá no será enojoso á nuestros lectores que demos fin á este punto con la siguiente lista de los nombres, simbólicos la mayor parte, aplicados en las Sagradas Escrituras á Nuestro Señor Jesucristo, tomada de unos versos del papa San Dámaso (1):

Spes, Via, Vita, Salus, Ratio, Sapientia, Lumen,
Judex, Porta, Gigas, Rex, Gemma, Propheta, Sacerdos,
Messias, Zebaot, Rabbi, Sponsus, Mediator,
Virgo, Columna, Manus, Petra, Filius, Emmanuelque,
Vinea, Pastor, Ovis, Pax, Radix, Vitis, Oliva,
FONS, *Paries, Agnus, Vitulus, Leo, Propitiator,*
Verbum, Homo, Rete, Lapis, Domus, omnia Christus-Jesus.

Tenemos, pues, á Cristo triunfante y á Cristo pontífice en el cuadro que vamos examinando. Los atributos que bajo este concepto le dá el autor, son los adecuados: la capa pluvial y la mitra; el cetro que le pone en la mano izquierda es el signo de su realeza ó soberanía. El pluvial que, majestuosamente plegado, cubre toda su persona sin dejar descubierto más que su pecho, su brazo derecho y su mano izquierda, está sujeto por delante con un broche de oro y pedrería, y no tiene el recamo de las antiguas vestiduras pontificales, porque en la mente del que pintó el cuadro se iban ya debilitando las tradiciones de la imaginería de la Edad-media, y preludiaban aquellas aspiraciones á la sencillez clásica que son uno de los caractéres más determinados del Renacimiento. Pero aunque esa capa pluvial, ó más bien manto, carezca de cenefas y bordados, su color, así como el de la túnica que aparece debajo, es el consagrado para los tipos hieráticos del Salvador, representado en cualquiera de los actos de su amor divino é infinito, es decir, el rojo; color que, como símbolo del amor ardiente y activo, tan semejable al fuego, cuadra admirablemente á Cristo en la institucion de la sagrada Eucaristía.— La mitra que el pintor le ha dado es la que llevaban en su siglo los obispos, más elevada que las usadas en los siglos anteriores, y en un todo conforme con las que los prelados llevan hoy. Es de lama de plata con bordados de oro y piedras preciosas; penden de ella las ínfulas ó ténias que recuerdan el orígen de esta prenda del indumento episcopal, y su borde inferior, ó sea el inmediato á la frente, presenta á la vista una corona de floroncillos, como recordando la descripcion que hace el Éxodo (2) de las mitras que labró Beseleél para Aaron y sus hijos: *fecerunt... et mitras cum coronulis suis ex bysso: hicieron asimismo mitras de lino fino con sus coronitas.*— La vara ó cetro es, por último, el signo de la autoridad y del poder de Cristo triunfante, el emblema de su realeza y de su disciplina: *regni significatio vel correptio disciplinae*, como dice San Eusebio (3). Segun el célebre obispo de Mende (4), es tambien el símbolo del poder sacerdotal, pues el sacerdocio es comparado con la dignidad real en la Sagrada Escritura. Los sacerdotes, efectivamente, en las funciones más augustas del culto divino, llevaban coronas, que es uno de los principales distintivos de los reyes. Es asimismo la vara ó cetro insignia de la doctrina, segun Cassiodoro (5): *per virgam doctrina significatur.* Y observa el erudito Martigny (6) que, segun los antiguos monumentos, es principalmente al operar algun milagro cuando se pone la vara en manos de Jesucristo, por lo cual debemos interpretar aquí ese signo como la manifestacion del poder absoluto que Dios le ha dado sobre todas sus criaturas, poder que tambien ejerce en el sagrado acto de la Transubstanciacion. El cetro que lleva en el cuadro el Cristo es de cristal y oro, signos representativos á su vez de la más pura materia creada.

---

(1) *Carm.* VI. Apud Migne, *Patrolog.*, tomo XIII, col. 378.
(2) Cap. XXXIX, v. 25 y 26.
(3) *Serm.*, cap. II.
(4) *Ration. div. off.*, III, 15.
(5) *Gloss. in Exod.*, VII.
(6) *Diction. des antiq. chrét.*, art. Jesus-Christ, 5.°

Con la diestra mano dá á su Iglesia la bendicion á la manera latina esta divina Persona, esto es, extendiendo los tres primeros dedos y recogiendo sobre la palma los otros dos, anular y meñique, y todo en su continente y gesto respira majestad. Por desgracia, carece de hermosura y nobleza su semblante, que recuerda demasiado la naturaleza vulgar del sujeto que sirvió al pintor de modelo, porque el individualismo sin eleccion se sustituye aquí por completo á la tradicion que siguió la Edad-media para representar al Hijo del hombre. En todo está indicando esta pintura que el autor se acercaba á los confines de la época naturalista.

Las figuras de la Vírgen y San Juan Evangelista, una á la derecha y otra á la izquierda de la de Jesucristo, vestida de azul aquella y ésta de verde, son tambien, en cuanto al dibujo, dos imágenes creadas libremente por la fantasía del artista fuera de la órbita señalada en la antigua iconografía cristiana. Jesucristo, la Vírgen y el discípulo predilecto son los tipos en que con más devocion y amor ejercitaron su inteligencia y su mano los artistas de la Edad-media, y fué quizá por este mismo entusiasmo por lo que desde los primeros años del siglo XIV el arte sacudió el yugo de lo hierático y sacramental al representar la imágen de la Madre de Dios (1). En nuestro retablo, María, vestida de túnica y manto azul, sin más adorno que una cenefa de oro y pedrería en el escote de la túnica y una diadema de perlas en la frente, y la dorada madeja de su cabello flotando en crespas hebras y cubriendo sus hombros y su espalda, tiene con ambas manos el libro de los Evangelios, con el cual se la representa cuando no figura como Vírgen Madre. Su vestidura de tinta azul celeste es una poética libertad del arte que alude á la pureza de María, porque el azul no es ninguno de los cinco colores que reconoce la Iglesia latina, á saber: el blanco, el negro, el rojo, el verde y el morado.—La figura del Evangelista se ajusta más en el color del ropaje á la antigua rúbrica, porque el verde se usaba para significar la vida de la gracia, que es la que viven los justos, y era muy frecuente en la Edad-media dar á las vestiduras de los Santos este color. De San Juan Evangelista, en particular, lo nota así Portal (2), y áun observa que la Vírgen misma ha sido representada vestida de verde, aludiendo á la vida de gracia que en ella no cesó nunca; especie que podemos perfectamente corroborar nosotros, citando multitud de tablas antiguas flamencas, y entre otras una de *Nuestra Señora leyendo en su aposento* (cuadro núm. 1353 del Museo del Prado), atribuida á Jan Van Eyck, que ofrecen esta misma particularidad. El verde es por otra parte emblema de la resurreccion, por los árboles cuya frondosidad siempre se renueva; *los que mueren en Cristo siempre reverdecen,* dice Durand (3): *Qui moriuntur in Christo, vivere non desinunt.* Y es tambien el color verde símbolo de la esperanza, como virtud cristiana, y por eso el Dante, órgano del saber antiguo, personifica en su *Purgatorio* (4) á esta virtud con carnes y huesos de esmeralda:

L'altr'era come se le carni e l'ossa
Fossero state di smeraldo fatte.

Acaso es tambien simbólico el brocado de encarnado y oro que tienen á su espalda la Vírgen y San Juan.

Por lo demás, el Santo Evangelista es en su fisonomía algo ménos flamenco que la Vírgen, y su postura no carece de dignidad, representado en el acto de estar escribiendo su evangelio, ó quizá en el Apocalipsi el pasaje alusivo á la Sagrada Eucaristía: *mostróme un rio de agua vivífica, claro como el cristal, que manaba del sólio de Dios y del Cordero.*

Los ángeles, que sentados en el florido césped del huerto, é instalados en las tribunas de las dos torrecillas laterales, cantan y tañen,

alentando el sagrado movimiento,
generoso, abrasado y permanente,
con que ofrecen la voz y el instrumento,

no ofrecen de la antigua iconografía cristiana más atributos que la humana forma, acaso no tan bella como la

(1) La bellísima figura de María en el misterio de su gloriosa Asuncion, representada de escultura en una de las capillas del ábside de Nuestra Señora de París, mirando al Norte, justifica esta apreciacion nuestra.
(2) *Des Couleurs symboliques.*
(3) *De rit. eccles.*, lib. VII, cap. XXV.
(4) *Cant.* XXIX, v. 121.

Sagrada Escritura quiere cuando describe el Señor la figura que han de tener los ángeles del Santuario (1) y los que colocó Salomon en medio del templo (2); las túnicas ó albas largas que les cubren los piés; las estolas y diademitas, que son el signo de su mision sacerdotal, y los instrumentos músicos que los que están sentados en el huerto tienen en las manos, con los cuales, acompañando á los lindos cantorcillos de las tribunas, despiertan el recuerdo de los santos solaces de la Jerusalem celeste, resultando de esta manera eminentemente anagógico el sentido de la parte alta del cuadro. No son, en verdad, blancas, como la antigua tradicion prescribe, las albas de estos ángeles; pero los delicados colores que ostentan, matizados de indecisos tornasoles, no dejan de elevar la mente á los anchurosos espacios donde los claros rayos del sol se descomponen en las vagarosas nubes.—No nos detendremos en indicar los preciosos cambiantes que cada uno de estos ángeles luce en su vestidura: la estampa cromolitográfica que á esta monografía acompaña, ejecutada con la mayor fidelidad sobre la acuarela de un artista de mérito, que ha tenido la rara habilidad de sacrificar su estilo á la necesidad de traducir nuestro retablo en una verdadera miniatura, nos dispensa de tan prolija tarea. Notaremos solamente que así como varian los colores de las albas ó túnicas, varían tambien los de las cintas que á guisa de diademas llevan estos mancebitos en el nacimiento del cabello, siendo encarnadas unas y rojas otras; así como tambien varian los de las estolas y los de las cruces sembradas en ellas; y por último, los tipos de los mismos ángeles, rubios unos como el lino recien segado, y de cabello castaño otros, como la hoja del plátano en otoño.—Los instrumentos que tañen los que están sentados fuera de las tribunas, son: el arpa, la bandola, la cítara, el órgano, la viola, y otro instrumento largo de cuerda, de forma hoy inusitada, cuyo nombre ignoramos, pero que en cierto modo corresponde al salterio recto que describen Varron y Atheneo.

Los dos grandes grupos que en la parte inferior del cuadro constituyen lo principal de la composicion, estéticamente considerada, prestan muy poco campo á las observaciones que vamos haciendo, ceñidos al tema de las antiguas reglas iconográficas. El pintor usó de una independencia de concepto y de un personalismo en los tiempos anteriores desconocido, y hasta vedado, y constituido en tan libre esfera de accion, no tuvo necesidad de tomar del ya inobservado simbolismo católico sino muy pocos elementos. En el grupo de la izquierda del espectador, que representa la Iglesia de Jesucristo, reunió once personajes de su tiempo, con los trajes y distintivos que en el siglo XV les eran peculiares, sin tomarse la molestia de referir la accion á una época determinada, como pudo perfectamente haberlo hecho, porque si bien la alegoría del triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga no tiene en rigor momento histórico preciso, no faltaban en los anales eclesiásticos recuerdos imperecederos de la glorificacion del dogma de la *presencia real* contra las doctrinas de los gnósticos, de los maniqueos, de los paulicianos y de los albigenses. Apenas si tenemos que señalar en este grupo de individuos, todos contemporáneos del pintor, los cuales sin embargo no componen pasaje alguno alusivo al turbulento pontificado de Martino V, un mero accesorio que responda á la pintura emblemática antigua. Esa cruz enarbolada por el Pontífice, el cual, con impropiedad histórica pero con oportunidad filosófica, hace de *draconarius* eclesiástico, es la cruz estacional *immissa*, cuyo uso es tan antiguo, que su orígen se pierde quizá en las oscuridades del quinto siglo. Esta cruz es *gemmata*, esto es, de oro y pedrería, como la que, segun testimonio de Eusebio (3), hizo poner Constantino en uno de los techos de su palacio de Constantinopla. El estandarte que de ella pende es verde, porque, como queda ya advertido, el color verde es simbólico de la vida de la gracia, y además porque recuerda metafóricamente el madero en que espiró el Salvador.

El grupo de la Sinagoga vencida nos presenta otros once personajes; en diez de los cuales no descubrimos más que los tipos comunes de los mercaderes y traficantes judíos que invadian toda la Europa desde el Báltico hasta el estrecho gaditano en el siglo en que floreció el autor. Esas ropas, esos mantos, esos balandranes, esos sombreros y capirotes son los propios distintivos de los individuos de aquella raza en aquellos tiempos. Tan sólo la figura del Sumo Sacerdote judío ofrece algun motivo de estudio, aunque la forma y el color de sus vestiduras é insignias sean en gran parte convencionales.—Las vestiduras sacerdotales, segun las describen los capítulos XXVIII y XXXIX del Éxodo y VIII del Levítico, eran: dos túnicas, interior una y exterior otra, el ephod, el cinturon, el racional y la tiara ó mitra. De la túnica interior nada en rigor deberíamos decir, porque no aparece en la figura: no estará de más, sin embargo, recor-

(1) *Exod.* XXV, 18.
(2) III, *Reyes*, VI, 23, 27 y 28.
(3) *De vita Cons.*, lib. III, cap XLIX.

dar que era de lino, y, segun se expresaba San Jerónimo en su carta á Fabiola, ajustada, sin costura ninguna y hecha al telar. La túnica exterior, llamada tambien *túnica del ephod (tunica superhumeralis)*, era de lana color de jacinto, talar (ποδήρης en la version griega de los setenta intérpretes), cerrada por los costados, con mangas, y con un cuellecito orlado, y adornada en la parte baja con unas granadas de jacinto, púrpura, escarlata y lino retorcido, interpoladas con campanillas, puestas allí para que se percibiesen los pasos del sacerdote al entrar y salir del templo. Ahora bien: en nuestra tabla la túnica exterior del jefe de la Sinagoga es de lana blanca, sin orla ninguna, y adornadas las mangas con unos anchos puños de oro con inscripciones de relieve, de que no hablan ni el sagrado texto ni el Santo Doctor mencionado.—El ephod era un indumento de forma no bien definida. Hay quien supone que tenia la hechura de una túnica con mangas, corta por delante, y por detrás larga hasta los talones. El Éxodo, en los capítulos citados, dice solamente que tenia en los hombros dos aberturas que se cerraban despues de puesto: *duas oras junctas habebit in utroque latere summitatum, ut in unum redeant;* que su tejido era de oro, jacinto, púrpura, grana dos veces teñida y lino fino retorcido, obra de varios colores *(opere polymito)*, y que llevaba además sobre los hombros sendos broches de oro y piedra onyx, en los cuales se leian grabados los nombres de las doce tribus de Israel, seis en cada uno. Y el autor de la tabla, confundiendo la túnica del ephod ó túnica exterior con el ephod mismo, dá á éste una forma mixta que ningun texto abona, le pone campanillas, ó más bien gruesos cascabeles, en la orla inferior, hace un todo semejante á una ámplia casulla, de color morado claro, con dorada cenefa, en que resaltan hebráicos caractéres, y la ciñe á la cintura del sacerdote formando con ella elegantes pliegues perpendiculares.—El cinturon, segun la *Biblia* era *polímito* como el ephod, ó de varios colores; pero en el cuadro es enteramente blanco.—El racional era un paño rico, cuadrangular y de la medida de un palmo, tejido como el ephod, de tela de oro, jacinto, púrpura, grana é hilo retorcido, con cuatro hileras de piedras preciosas, dispuestas en el órden siguiente: en la primera, el sardio ó granate, el topacio y la esmeralda; en la segunda, el carbunclo, el zafiro y el diamante; en la tercera, el rubí, la ágata y la amatista; en la cuarta, el crisólito, el onyx ó cornerina y el berilo. Estaban estas piedras engastadas en oro, y llevaban esculpidos los nombres de las doce tribus de Israel por su órden. El racional iba sujeto al ephod por medio de anillos, cadenillas, sortijas y cordones de jacinto, combinados con tal arte, que las dos prendas quedaban formando como una sola. El autor de la tabla no quiso molestarse en estudiar tan intrincada combinacion, ni enterarse siquiera de la forma aparente del racional, y limitándose á figurar en él las doce piedras simbólicas, le dió la hechura y dimension que mejor cuadró á su capricho. Parecióle, sin duda, que lo mismo significaba de un modo que de otro, y que la razon de ser de esta prenda alegórica que el Sumo Sacerdote llevaba al pecho cuando consultaba al Señor para entender su voluntad y penetrar sus altos juicios, no se alteraba porque su dimension fuese, verbigracia, de dos palmos en vez de uno, y estuviese sujeto al ephod con correas carmesíes en vez de estarlo de la manera que dejamos referido, y en lugar de ser de tejido *polímito* fuese de tisú de oro. No se sabe dónde tenia el racional las dos palabras *Doctrina* y *Verdad* (1) que mandó Dios ponerle para que las llevara Aaron sobre su pecho cuando se le presentase delante: el pintor las ha puesto en una orla á modo de marco, y en este punto nadie podrá demostrar que se equivocó.—La mitra del Sumo Sacerdote ó Pontífice hebreo no tiene en la Sagrada Escritura forma determinada: acaso se suprimió la descripcion por ser la mitra objeto de uso general, áun entre las mujeres. Dice solamente el Éxodo que sea de lino fino, y la llama *tiara* para diferenciarla de la comun. Todo induce á creer que este objeto era una especie de gorra ligera y sin apresto, como la que usaban los parthos, los armenios, los persas y demás naciones del Noroeste del Asia, algo semejante al gorro griego y al fez africano; y que cuando á este tocado se unia la lámina de oro con las palabras LA SANTIDAD AL SEÑOR, que queria Dios estuviese atada á la tiara con cinta de color de jacinto, y pendiente sobre la frente del Pontífice, el conjunto sería muy parecido al que presenta la diadema sobrepuesta á la de Tigranes, rey de Armenia, en su conocida medalla. Estas cuestiones de indumentaria judáica, tan difíciles de tratar en todo tiempo, habian forzosamente de ser más escabrosas para los hombres estudiosos del décimoquinto siglo, ántes del Renacimiento. No es, pues, de extrañar que el autor

(1) Las palabras hebráicas grabadas ó bordadas, ó escritas no se nos dice cómo, en el racional, eran éstas:

האורים ואת־התמים

San Agustin *(In Exod. Quest.* CXVII) dice que es muy difícil determinar su verdadero sentido; pero así él como San Jerónimo se inclinan á creer que su objeto era recordar al Sumo Sacerdote las dos principales cualidades que debian adornar su alma: la *Doctrina* y la *Verdad.*

de nuestra tabla se creyese autorizado á poner en la cabeza del Sacerdote judío una especie de mitra, de forma cónica, muy poco diferente de la de los prelados de su época. — Habia, por otra parte, entre los persas una mitra popular, que venia á ser un compuesto de gorra y chal, liado éste al rededor de la cabeza y garganta; en ella creemos ver el modelo de esa toca de paño, revuelta al cuello, que lleva uno de los judíos derribados por tierra en este grupo y le tapa media cara.

Mencion muy especial merece la enseña judáica que, tronchada por el asta, sostiene vacilante el Pontífice. Este pendon ó estandarte, de color amarillo, que es el color sagrado de la Sinagoga, y que en manos del Sumo Sacerdote es un mero símbolo como el guion de la cruz en manos del Papa, lleva en su centro una curiosa inscripcion en caractéres hebreos, siriacos y áun samaritanos, cuya interpretacion, debida á la reconocida pericia de nuestro afable y condescendiente amigo el eminente hebraista D. Antonio M. García Blanco, dice así: *Conoce Ursa* (constelacion) *las órbitas ó giros que se le han trazado*, ó *que Dios trazó* (1). Esta sentencia caracteriza admirablemente la posicion del Sumo Sacerdote judío en el grupo de la Sinagoga vencida: asido á su estandarte, no advierte que se le escapa de las manos para rodar por el polvo, y con serena pertinacia, apartando el rostro, aunque con los ojos ya vendados, del visible cumplimiento de las profecías, se abandona á su doble ceguera por no separarse de las fatídicas vías que sigue obstinada su raza. «*Sabe Ursa sus caminos, y no se separará de ellos*,» esto viene á decir ese misterioso lema, expresion acabada y perfecta de la ceguera voluntaria de la Sinagoga. El pintor, para dar aún mayor claridad á esta idea de la ceguera voluntaria de los judíos, puso en el grupo, además de la figura del Pontífice, que sobre tener vendados los ojos desvía su cabeza de la fuente mística, la de otro israelita que se tapa las orejas con ambas manos, poniendo así en accion figurada aquella reconvencion de Jesucristo á ese pueblo rebelde, de que *cerraban los ojos y se tapaban los oidos*. — La Sinagoga no ve ni oye: no comprende el sentido de las admirables profecías que anuncian la felicidad de los hijos de Israel despues de su total conversion á la Fé, y no ve alzarse en lontananza la sola y única Iglesia que habrá en el mundo cuando sean pueblo del Señor todas las naciones; y entiende la perseverancia y fijeza de Ursa en sus celestes vías como un estímulo para permanecer encadenada á la antigua Ley. Las promesas de Dios, sin embargo, no le han de faltar: porque al fin abrirá los ojos á la luz, y entónces restaurará Dios el tabernáculo que está por tierra, y reparará los portillos de sus muros, y reedificará lo destruido y lo volverá á poner en el pié en que estaba en los antiguos tiempos. «Hé aquí que vienen los tiempos» dice el Señor por boca de Amós, «en los cuales el que esté aún arando verá ya detrás de sí al que siega, y aquel que pisa las uvas, verá tras »de sí al que siembra. Los montes destilarán delicias, y serán cultivados todos los collados. Y sacaré de la esclavitud

(1) Por no privar á nuestros lectores del precioso comentario que el Sr. García Blanco ha hecho con este motivo del lema del estandarte judáico, lo insertamos íntegro á continuacion, como un valioso documento de la sabiduría de este afamado hebraista, y al par como testimonio de la bondad con que distingue á todo el que le busca deseoso de aprender. — Excusado parece advertir que el comentario de este ilustre orientalista es como una oda compuesta con espíritu de ardiente hebraismo:

«Me parece que la bandera que enarbola el judío en el cuadro frente á la manifestacion cristiana, dice: *Conoce Ursa* (constelacion) *las órbitas ó giros que se le han trazado*, ó *que Dios trazó*. — Alude este lema á la marcha y perpétuo destino del pueblo hebreo que, como la Ursa mayor y menor, ó *septentrion*, no conoce ocaso, siempre girando al rededor de su centro ó estrella polar, con la misma claridad y órden que le dió el Criador. ¡Gran pensamiento para lema de un pueblo cuyo destino parece ser la perpetuidad y visibilidad!

ירעמזיש
מעמאיי
שדמרצ

»¡Sentencia admirable, llena de verdad y poesía, que en cuatro palabras encierra la historia de todo un pueblo, que desde su orígen por la alianza de Dios con Abraham, no ha tenido ocaso; semejante á la constelacion Ursa, no ha tenido apogeo ni decadencia; que empezó por un tabernáculo trazado por Dios, y acabó (si acabar es extenderse ó dispersarse providencialmente por todo el orbe) dejando un templo fabricado por Salomon, que fué la primera maravilla del mundo, y una ciudad como Jerusalem que ha de ser restaurada ántes de la consumacion de los siglos תבנה חומות ירושלם — *aedificabuntur muri Jerusalem* (Salm. 51 hebreo: 50 vulgato). *Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes et holocausta; tunc imponent super altare tuum vitulos.* Así está revelado, y así lo creo.

»¡Magnífica sentencia, que es el mejor lábaro de un pueblo llamado de Dios! Por eso la enarbola el judío ó Israelita, como diciendo: este reyno no tendrá fin: este es el gran reyno de la Verdad, de la Justicia y de la Paz. El cielo y la tierra pasarán; *verba autem mea non praeteribunt.* Verdad indefectible proclama la bandera.

»Pues ¿y qué decir de su belleza? En medio de un pensamiento tan profundo; al lado del sublime más enérgico ¡qué emocion tan dulce la que produce la *consideracion* de un astro *(sidus)* que brilla con luz lenta y serena, que gira al rededor del polo ártico, que no se oculta nunca bajo ningun horizonte sensible, ni altera la marcha ni el órden que se le fijó desde el principio de los siglos! Belleza y verdad inimitables consignó Hillel (pues creo que es sentencia de aquel anciano Rabbí Hillel, el viejo, del tercer siglo ántes de Jesucristo) en aquella gran sentencia que aparece enhiesta en esta santa bandera.»

»al pueblo mio de Israel, y edificarán las ciudades abandonadas y las habitarán, y plantarán viñas y beberán el »vino de ellas, y harán huertas, y comerán su fruta. Y yo los estableceré en su país, y NUNCA JAMÁS VOLVERÉ Á »ARRANCARLOS DE LA TIERRA QUE LES DÍ (1).»

No es la de la bandera la única inscripcion hebráica del cuadro: el doctor ó escriba que está arrodillado como sosteniendo al Sumo Sacerdote, deja ver en el *sepher-thorá* ó libro de la Ley que tiene medio desenrollado por el suelo, una leyenda en gruesos caractéres de limpia y tersa escritura; y otra en caractéres de igual forma, aunque pequeños, se descubre en el volúmen membranáceo que el rabino extiende con ademan impetuoso ante los ojos del levita que rasga su ropa entristecido (2). No sabemos aún el significado de estas sentencias, pero preferimos declararlo así ingenuamente á disfrazar nuestra ignorancia con el pretexto de hallarse medio borradas, como hizo el crítico aleman E. Förster: falsedad que pudiera inducir á quien no haya visto esta bien conservada pintura, á creer que en algun tiempo fué maltratada en España, ó torpemente barrida por algun restaurador inhábil. *Suum cuique.*

IV.

¿A qué pintor se debe esta preciosa tabla?

Ya hemos visto que D. Antonio Ponz la creyó de *estilo aleman antiguo*, que para él y los críticos de su tiempo era sinónimo de *escuela de Alberto Durero*. Difícil era estampar más errores en ménos palabras, pero el conocimiento de la historia de la pintura apenas daba más de sí en la España de Cárlos III. Entónces todos los cuadros en tabla de los siglos XV y XVI eran de Durero ó de Lúcas de Holanda.

El profesor y académico D. José Castelaro calló modestamente su opinion acerca del linaje de una obra que por otro lado admiró tanto.

Passavant la estimó resueltamente de Hubert van Eyck.—M. Alfred Michiels se adhiere á esta idea en cuanto á la composicion, pero cree que la ejecucion pertenece á Juan y Margarita, hermanos de Huberto.—Ernesto Förster entiende que la concepcion, la composicion y gran parte de la ejecucion misma, son de Van Eyck el mayor.—El Doctor Waagen profesa otra opinion, emitida ántes, no sabemos si por escrito ó verbalmente, por el sagaz Mündler, á saber: que siendo la idea y la composicion de Hub. van Eyck, la ejecucion debió ser de dos discípulos de éste, no igualmente hábiles (3).—Lo mismo opinó el Sr. Cruzada Villaamil.

Los ingleses Crowe y Cavalcaselle consignan, por resultado de su detenido estudio, la opinion de que el verda-

(1) Cap. IX, v. 11 y siguientes.

(2) Por no molestar demasiado al Sr. García Blanco, nos hemos abstenido de mandarle el calco de estas leyendas que tuvo la bondad de pedirnos. Estas gabelas literarias, que exigen meditaciones tan árduas, sean ó no puramente filológicas, no deben pesar sobre uno solo. Esperamos que otro hebraista, el Sr. Michâelis Papu, que tambien goza de gran reputacion en Viena como docto escriba, responderá en breve á la consulta que sobre ambas se le ha dirigido, y si su contestacion llega á nuestras manos ántes de terminar la impresion de nuestra monografía, no privaremos al público de su contenido.

(3) Por ser la crítica del entendido doctor el último fallo de la docta Alemania, hasta ahora, respecto de nuestro famoso retablo, reproducimos textualmente sus palabras:

«Das Bild zeight in dem ganzen Gedankengange... eine so grosse Verwandtschaft mit dem sicher von Hubert van Eyck in allen Theilen erfundenen Genter Altar, es stimmt auch in den Charakteren mancher Köpfe, in der Art der Gewandfalten so vielfach mit jenem Werk überein, dass ich meine, schon früher geäusserte Ueberzeugung, das Werk demselben beizumessen, in Rücksicht der Erfindung aufrecht erhalten muss. Dagegen habe ich mich vollständing überzeugt, dass Mündler ganz Recht hat, wenn er die Ausführung weder dem Hubert, noch dem Jan van Eyck beimessen kann. Wie stets, so habe ich auch hier den Grundsatz bewährt gefunden, dass ein Werk nur als ein Original eines Meisters anzuerkennen ist, wenn sich die Ausführung auf gleicher Höhe mit der Erfindung befindet. Dieses ist aber hier keineswegs der Fall, wenn schon die einzelnen Theile so ungleich im Werth sind, dass sie offenbar zwei verschiedene Hände verrathen... Unter solchen Umständen ist das Wahrscheinlichste, dass wir hier die Copie von zwei ungleich begabten Schülern des Hubert van Eyck nach einem jetzt verschollenen Werk von ihm besitzen.»

Esto es: El cuadro muestra en su conjunto... un parentesco tan íntimo con la obra segura de Hubert van Eyck en todas las partes del retablo de Gante reconocidas como suyas; concuerda además de tal manera con ella en los caractéres de las cabezas y en el modo de plegar los ropajes, que creo exacta mi opinion, ya ántes de ahora emitida, de deberse atribuir á él mismo esta obra Por otra parte, me persuado de que Mündler tiene mucha razon en no estimar su ejecucion ni de Huberto ni de Juan van Eyck. Y veo aquí, como siempre, confirmada la máxima de que una obra sólo puede tenerse por original de un maestro cuando su ejecucion concuerda perfectamente con la invencion. Aquí no sucede esto, porque sus diferentes partes son tan poco iguales en mérito, que evidentemente descubren haber sido ejecutadas por dos manos distintas... Todo, pues, considerado, creo lo más verosímil que tenemos aquí la copia de un cuadro perdido de Huberto van Eyck, ejecutada por dos discípulos suyos, más hábil uno que otro.

dero autor del retablo no es Huberto, sino Juan van Eyck; y á esta nos arrimamos nosotros, sin excluir por eso de una manera perentoria la participacion de Margarita van Eyck en la ejecucion de la obra.

Que el cuadro es de la primera mitad del siglo xv, no puede ponerse en duda; que salió de la escuela flamenca, y áun de la célebre de Brujas, que reconoce á los hermanos Van Eyck por sus fundadores, tambien es evidente; que en esta escuela de Brujas sólo los dos grandes maestros, inventores de la pintura al óleo, Huberto y Juan van Eyck, pudieron llevar á cabo produccion tan excelente, nos parece asimismo verdad demostrable; por último, creemos muy sostenible que sólo en Juan van Eyck concurren ciertas circunstancias especiales que hacen esta obra ajena del hermano mayor en cuanto á la composicion y ejecucion.—De todos estos puntos trataremos con la brevedad posible, pero advirtiendo que en esta parte de nuestro trabajo sólo podemos dirigirnos á los ya versados en la historia del arte, que reunan á esta base el conocimiento de las obras del siglo xv y de la pintura neerlandesa en particular.

¿Necesitaremos demostrar que la tabla que ilustramos es obra de la primera mitad de ese siglo?—Que no es anterior lo están diciendo á voces su composicion, su dibujo, su colorido, el procedimiento técnico de la pintura al óleo, no conocida hasta el año 1410, la ausencia de tipos hieráticos, la ausencia de fondos de oro, de aureolas y nimbos, la indumentaria, la arquitectura, y ese hermoso cielo azul, sobre el cual se destacan las torres y agujas de la galana construccion en que ha colocado el autor la escena. Nadie que haya visto en los Museos de Italia, de Alemania, de Francia y de Bélgica, las obras de los llamados *trecentistas* (1), desde el Giotto y las varias escuelas en que él ejerció su influencia, como la toscana, la boloñesa, la paduana y la veneciana, la de Umbría y la napolitana, hasta el siglo que dió la luz á Antonello de Mesina; nadie que haya fijado una mirada atenta en las tablas semi-bizantinas de la antigua escuela de Colonia que logra su apogeo en el celebrado Wilhelm y en Stephen Loethener, y en las de la antigua escuela de Bohemia que tan bien caracterizan Nicolás Wurmser y Theodorico de Praga; nadie, por último, que tenga presentes las infelices imitaciones que los pintores flamencos del siglo xiv, sin exceptuar á Melchior Broederlain, hacian de la escultura de Jacques de la Baerze y de Claes Sluter, podrá figurarse que sea el cuadro del *Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga* contemporáneo de aquellas primeras tentativas que en pos de la belleza se hacian en alas del naturalismo.—De propósito hemos omitido todo parangon entre este cuadro y las obras que nos quedan de los pocos pintores españoles conocidos por sus obras anteriormente á la época de Fernando Gallegos y Antonio del Rincon. Cuando en estos mismos apenas puede señalar la crítica más benévola calidades personales que los distingan de la pléyada de imitadores que en pos de sí dejaron los italianos y flamencos de las grandes escuelas de Umbría, de Pisa y de Brujas, dicho está lo que serian las producciones de los Cesilles y de los Ferran Gonzalez.—Que nuestro cuadro no es tampoco posterior á la época que le hemos asignado, lo demuestran esa misma composicion, esa misma indumentaria, y la imposibilidad de atribuirlo á ninguno de los que siguieron en los varios paises de Europa, despues de muerto Jan van Eyck, las huellas de los dos radiantes dióscuros del arte flamenco. Esta prueba negativa quedará para más adelante: vamos á las otras dos.

La composicion de la tabla, en su euritmia arquitectónica, se halla casi subordinada á las leyes de la antigua alegoría cristiana, segun dejamos ya expuesto; sólo el grupo de los varios personajes que figuran la Sinagoga vencida, ofrece toda la libertad de concepcion propia del arte completamente secularizado y libre de trabas simbólicas. Pero esta libertad en el modo de componer, se dirá acaso, tambien existe unida á las reminiscencias de la simetría tradicional bizantina en las obras de otros muchos pintores de fines del siglo xv, italianos, franceses, alemanes y flamencos. Y el argumento tendria gran fuerza si las varias pruebas que nosotros aducimos no se robusteciesen mútuamente.

En efecto: al carácter de la composicion, conforme en un todo con las reglas observadas para las representaciones alegóricas por los más grandes maestros de la época en que fué inventada la pintura al óleo, se junta la indumentaria para fijar de una manera decisiva el tiempo en que la obra fué ejecutada. Sabido es que ántes del siglo de Leon X, en que con la restauracion de los estudios clásicos nació en algunas escuelas la tendencia á representar filosófica é históricamente los asuntos, los pintores daban á sus personajes las vestiduras de su tiempo. Esta regla, que nunca falla en los artistas de las escuelas germánicas anteriores al siglo xvi, es guía segura áun en las escuelas italianas de algunos Estados, como verbigracia en la de Venecia, donde ni entre los grandes coloristas que pre-

(1) Los italianos designan con este nombre á sus artistas del siglo xiv.

cedieron y siguieron al Tiziano deja de tener aplicacion. La Italia, por efecto de la inmensa variedad de organizaciones y de climas que comprende su privilegiado suelo, presenta en los siglos XV y XVI una amalgama tan singular y maravillosa de fenómenos estéticos entre sí discordes, que es sumamente difícil y aventurado sujetar la historia de su desarrollo artístico á reglas seguras: y á esto quizá debemos atribuir el que ya en las obras de Orcagna, de Spinello de Arezzo y de otros maestros de la décimocuarta centuria, se adviertan aspiraciones á la indumentaria heróica é histórica, cuando áun faltaban tántos años para que viniesen al mundo Pablo Veronés y Tintoretto, siempre fieles á la indumentaria de su siglo y de su país. La regla, pues, de que la época del cuadro en los siglos anteriores al Renacimiento, se marca por la indumentaria de sus personajes, sólo en Italia sufre excepcion: y así, si nuestra tabla no es italiana (y nadie pretenderá que lo sea), los trajes de las personas que en su composicion intervienen, deberán señalarnos la época en que fué pintada. ¿Y á qué época pertenecen esas vestiduras, esas ropas que en los dos grupos principales de la Iglesia cristiana con su cabeza el Papa, y de la Sinagoga con su Pontífice, dejamos arriba descritos? Harto lo dice la figura del margrave ó magistrado que vemos de rodillas detrás del Emperador, con su loba encarnada, plegada á cañones de medio cuerpo abajo y forrada de piel gris, apenas ceñida á las caderas por un enorme cinturon de chapas de oro de labor repujada, su manto de esclavina, y su bonete azul forrado de martas, formando sobre la frente como una enorme visera arremangada.

Pero surge aquí una dificultad de carácter arqueológico para reconocer definitivamente esta obra como de la primera mitad del siglo XV. La arquitectura es guía no ménos fiel que la indumentaria en la investigacion de la edad de un cuadro, porque si es cierto que los artistas anteriores al siglo de Rafael copiaron por lo general los trajes de su tiempo para revestir con ellos á los personajes que figuraban, tambien lo es que desde que la pintura rompió los fondos de oro de las antiguas imágenes bizantinas para que se solazase la vista en los risueños y luminosos horizontes donde tomaban forma el paisaje y la perspectiva, copiaron los pintores los edificios de las poblaciones en que tenian sus gremios y sus escuelas para amenizar con ellos los fondos de sus cuadros. Segun esto, por el carácter, estilo y época de los monumentos arquitectónicos figurados en las tablas antiguas, podremos averiguar con fijeza, en la generalidad de los casos, el tiempo y el país á que estas tablas pertenecen; y guiados de este principio, algunos críticos, entendidos en la historia de la arquitectura, oponen con especioso y aparente fundamento á la fecha de la primera mitad del siglo XV, que asignamos á nuestra tabla, la objecion de que en la bella mole gótica que sirve de cerramiento á la escena y de trono á Cristo triunfante, aparecen visibles caractéres de un estilo arquitectónico sólo practicado desde fines de dicho siglo.

Son estos caractéres, el conopio ornamental, que sustituye al gablete sobre los vanos de las puertas y ventanas, y el arco florenzado, que es un desarrollo del mismo conopio. Pues bien, nosotros fijamos estas conclusiones: 1.ª, que aunque el arte ojival en Francia, y en los demás países del Norte, no ostente entre sus motivos de decoracion el conopio bien desarrollado hasta fines del siglo XV ó principios del XVI, segun afirman los preceptistas extranjeros tratando la historia de la arquitectura, con M. Viollet-le Duc (1) á su cabeza, ese conopio desarrollado, esto es, con su frondario, su tope y su grumo, existia ya en Flándes, y probablemente en las provincias francesas unidas al antiguo Ducado de Borgoña, en las trazas y perspectivas de la primera mitad del siglo XV; 2.ª, que digan lo que quieran nuestros preceptistas españoles, el conopio ornamental existe en construcciones de nuestra tierra, siquiera sean debidas á manos de extraños, nada ménos que desde el siglo XIII; 3.ª y última, que el aforismo arqueológico, muy repetido tambien, y sin meditacion, por muchos pseudo-preceptistas, de que el crecimiento y desarrollo de la arquitectura que hoy llamamos *ojival* aparece siempre en España retrasado cerca de un siglo respecto de Francia y Alemania, es un mero sofisma destituido de fundamento en lo tocante á los motivos de decoracion en el siglo XV.

De la primera conclusion es prueba terminante nuestra tabla, que demostramos pertenece á la primera mitad del siglo XV, y que demostraremos tambien ser flamenca. La conclusion segunda se justifica muy sencillamente: el conopio ornamental aparece en España por lo ménos desde el siglo XIII, en las construcciones que copiaron ó idearon aquellos artistas que, viviendo aún el rey Sabio, enriquecian con preciosas iluminaciones el famoso *Libro de las Tablas*. Recordamos que en este interesante Libro hay una hoja donde están representados dos caballeros de la Órden

(1) *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, etc. Art. *Accolade*.

de San Juan de Jerusalen, uno con hábito y capucha gris, y el otro con hábito pardo y bonete azul, jugando al ajedrez, delante de una columnata de arcos apuntados y trebolados, que marca tres compartimentos ó tarbeas coronadas con sendas cupulitas de carácter bizantino. Cortando los entrepaños de los arcos, cargan sobre las columnas de donde éstos arrancan unas torrecillas ó pabellones, cuya única ventana, cerrada por la parte inferior de celosía, ostenta un lindo arco conopial. Aquí el motivo es marcadamente oriental.—Si pasamos al siglo XIV, son ya muchos los ejemplos de conopios, más ó ménos ornamentados, que podemos citar: y recordamos con este motivo una discusion que hace más de 16 años nos atrevimos á sostener, hallándonos en Paris, con un distinguido arqueólogo francés (1), que hojeando nuestro tomo de los RECUERDOS Y BELLEZAS DE ESPAÑA correspondiente á la provincia de CÁDIZ, juzgó aventurada, y áun errónea, nuestra aseveracion de pertenecer á los principios del siglo XIV la decoracion de la portada de la Iglesia de Nuestra Señora de la O, en San Lúcar de Barrameda, donde hay una zona toda exornada de hermosos arcos conopiales.—Esos arcos, me decia el ilustre viajero y anticuario, con el acento de íntima conviccion propio de un hombre que afirma lo que ha tenido por infalible toda su vida, esos conopios *(accolades)*, no han sido empleados jamás en la arquitectura ojival de ningun país del Occidente hasta fines del siglo XV ó principios del XVI: en lo cual sostenia el mismo principio que después consignó el sabio Viollet-le-Duc en su célebre Diccionario. Y yo, para convencerle de su error, no tuve más que usar del mismo argumento que uso ahora con todo el que dude si esa portada, donde hacen tan importante papel los arcos conopiales, es obra genuina del siglo XIV: le leí el auténtico é incontrovertible documento histórico que me habia suministrado la noticia objeto de tamaño escándalo, á saber, el pasaje de las *Ilustraciones de la Casa de Niebla*, del diligente y verídico Barrantes Maldonado, que reproduje en mi citado libro, al referir cómo Doña Isabel de la Cerda, siendo viuda del señor de Nurueña, D. Rodrigo Alvarez de las Astúrias, y ántes de que el rey Don Enrique la casase con D. Bernal de Bearne, hijo del Conde Febus de Fox, habia mandado edificar á sus expensas aquella Iglesia y labrar su portada (2): y creo que quedó convencido.—Tambien respecto de este ejemplo debemos advertir su procedencia oriental, dado el estilo mudejar de aquella preciosa portada.

De la existencia del arco conopial en obras mudejares de Toledo del siglo XIV, y áun del florenzado, que es el mismo conopio plantado sobre arranques de arco de sagita variable á capricho, pudiéramos citar no pocos ejemplos; pero baste recordar la ornamentacion de estuco de la parte alta interior de las dos iglesias de Santa María la Blanca y del Tránsito, antiguas sinagogas, que la buena crítica reconoce como obra del tiempo de Simuel Leví, el famoso tesorero judío del rey Don Pedro el Cruel; en ella se observan arcos conopiales, y áun florenzados, del más exquisito trazado:—y tambien son de manos mudejares, y de progenie oriental de consiguiente, esos preciosos adornos de estuco.

Corriendo la primera mitad del siglo XV, vemos á Anequin de Egas introducir el arco florenzado en la decoracion de la *puerta de los Leones* de la catedral de Toledo. ¿Dónde aprendió este célebre flamenco á dibujar esa elegante faccion de la fisonomía oriental de nuestros monumentos mudejares? ¿En su tierra, ó en nuestra España? La cuestion no carece de interés. La verdad es que podemos considerar el conopio como generador del estilo decorativo llamado *flamular*, propio del período terciario de la arquitectura ojival, porque desde el momento en que la curva del arco se retuerce en sentido inverso á la direccion con que nació, puede darse por terminado el imperio de las líneas de direccion constante, rectas y curvas. Todos los adornos y vanos flamulares del gótico florido son verdaderos conopios. Si esto es así, no parecerá violento que, puesto que el conopio no entra como ornamento fundamental del gótico terciario en la arquitectura del Norte sino á fines del siglo XV, el verlo empleado por un arquitecto flamenco en España ántes de esta época, sea para nosotros un robusto indicio de que este artista lo tomó de las construcciones mudejares de nuestra España, si no lo trajo ya aprendido de las trazas de algun artista germánico, arquitecto ó pintor, que ántes que él hubiera pisado nuestro suelo, ó el de Italia, donde tambien ejerció desde muy temprano su influencia la arquitectura sarracena de Sicilia.

Y esta consideracion bastaria por sí sola para demostrar nuestra tercera conclusion, de que incurren en un grande error los que suponen que nuestra arquitectura gótica se desarrolla en todas sus tres épocas con un retraso constante

---

(1) El baron Taylor, autor de varias y reputadas obras sobre Egipto, Siria y Palestina, y sus monumentos.
(2) *Recuerdos y Bellezas de España.* Tomo de *Sevilla y Cádiz*, pág. 596.

de cerca de un siglo relativamente á los países del Norte de Europa. Recuérdese el principio arqueológico consignado en el excelente Diccionario de Viollet-le-Duc (tratado completo, y el más extenso hasta hoy publicado, de la arquitectura durante el período de la Edad-media francesa), segun el cual el conopio no se desarrolla en las regiones septentrionales hasta fines del xv y principios del xvi, y dígase de buena fé si la decoracion y ornamentacion de la ántes citada *puerta de los Leones* de la catedral toledana, y las de otros edificios análogos que podríamos citar del propio estilo y tiempo, son imitacion *tardía*, ó por el contrario, modelo *anticipado* de las construcciones del Norte de estilo gótico-flamular.—Los cuadros de los antiguos pintores son un manantial inagotable de nociones arquitectónicas: es muy posible, casi seguro, que en la época en que fué ejecutada esta preciosa tabla, esto es, en la primera mitad del siglo xv, no hubiera en todo el Norte de Europa monumento alguno en que el arco conopial, sustituido completamente al gablete del siglo anterior, sirviese de coronacion á los vanos y arcaturas, y decorase la cúspide de las linternas de piedra, sin dejar á los adornos engendrados por las antiguas rectas y curvas constantes, es decir, á los gabletes, trifolios y cuadrifolios, más partes que decorar que los pináculos de los estribos y botareles, las marquesinas de las estatuillas, la aguja del chapitel, y esas adherencias de los arbotantes que tan oportunamente llama *membranas* de la estructura gótica el crítico inglés Cavalcaselle; y fuese en suma el motivo dominante en la concepcion estética del arquitecto, segun lo es en la elegante mole arquitectónica que presenta nuestro retablo. Y esto, ¿qué quiere decir? Que el pintor que lo ejecutó, desviándose aquí de la regla general de copiar en el fondo de su cuadro edificio alguno de los que en su país natal tenia á la vista, imaginó una arquitectura nueva, en que allegó felices reminiscencias de estilos extraños, de fisonomía marcadamente meridional, siendo, á la vez que imitador de ajenos conceptos, inventor de conceptos nuevos, que luégo pudieron hacer fortuna generalizados por arquitectos á quienes parecieron bellos y elegantes. Esto quizá le sucedió á Anequin de Egas, adoptando para la decoracion de la *puerta de los Leones* un principio que tal vez salió en gérmen de la arquitectura mudejar, y volvió á España desarrollado en gala flamenca. La cuestion, pues, de la influencia de la arquitectura del Norte sobre la del Mediodía, y de la reaccion de ésta sobre aquella, podrá quedar en el terreno conjetural en cuanto á la manera cómo esos mútuos influjos se realizaron y á los portadores de unas y otras ideas, pero se resuelve satisfactoriamente, y de un modo que no admite réplica, en cuanto á la iniciativa de nuestra España, en los siglos xiv y xv, en el empleo de la ornamentacion florida ó flamular.—Por lo demás, es muy verosímil que los pintores al terminar la Edad-media hayan ido siempre delante de los arquitectos como inventores de nuevas formas: Giotto y Orcagna fueron insignes trazadores en Florencia, y sus obras arquitectónicas formaron escuela en toda la Toscana; Jan van Eyck lo fué tambien en las tablas que pintó en Brujas y Gante, y difícilmente podrá citarse ningun arquitecto que ideara trazas como las suyas en Flándes bajo los Duques de Borgoña: Quinten Metsys superó en elegancia y atrevimiento á los constructores brabanzones de su tiempo, y el proyecto de torre que trazó para el palacio municipal de Lobaina, y que hemos visto custodiado con religioso esmero en el archivo de aquella casa (1), por tantos estilos famosa, excede en gallardía á cuantas agujas góticas rasgan del Escalda al Mosa las nubes que recorren las campiñas belgas.

No terminaremos estas ligeras observaciones acerca de la libertad inventiva con que procedió el autor de nuestra tabla al trazar la bella arquitectura con que la decoró, sin llamar la atencion hácia una parte de la misma que corrobora nuestro aserto. Las dos torres laterales en que colocó las tribunas donde aparecen los ángeles cantores, tienen una fisonomía del todo italiana. Esa es la arquitectura semi-latina, semi-bizantina, semi-románica y semi-gótica de Florencia, Pisa y Siena en los siglos xiii y xiv: la que usaba el Giotto, la que sirvió para erigir el *San Petronio* de Bolonia, la *Santa Maria della Spina* de Pisa, la *Santa Anastasia* y el *Duomo* de Verona, el *San Antonio* de Pádua, las *Catedrales* de Florencia, Arezzo, Siena y Orvieto; la que iba á servir como de yema para radiar con nuevo esplendor en las iglesias de *Santo Spirito* y *San Lorenzo* de Florencia, en los palacios Ricardi, Tornabuoni y Cafareggi de la misma ciudad, en las iglesias de *Sant' Agostino* y *Santa Maria del Popolo* de Roma, en el gran hospital de Milan y en otra multitud de edificaciones, cuando la desplegasen el genio de Brunelleschi, de Michelozzo Michelozzi, del Giorgio, del Rosellini, del Pintelli y de Filarete. Casi es dudoso que sean apuntados los arcos de sus vanos; sus columnas permanecen con sus fustes cilíndricos de bruñidos jaspes; sus linternas casi se avergüenzan de llevar

---

(1) Debimos, en el verano de 1868, el conocimiento de esta joya del arte á nuestro buen amigo el Sr. Van Even, archivero de Lobaina, autor de muy concienzudos trabajos sobre la historia de la pintura en Flándes.

encima el chapitel gótico y lo disfrazan rebajándole y despojándole de los pináculos que constituyen la exuberante vegetacion septentrional. Esa es, en suma, la arquitectura gótico-italiana que emplearon en sus tablas y frescos el paduano Altighieri cuando pintó en la capilla de *Santi Felice e Antonio* de su ciudad natal *el entierro de Santiago Apóstol*, y el d'Avanzo en la capilla de San Giorgio de la misma poblacion.—Las dos tribunas de dichas torres, que dan en cierto modo el sereno ambiente de la risueña Italia á esta parte de nuestro retablo, son de disposicion casi sacramental, así en muchas pinturas de aquel país en los siglos XIV y XV, como en cuadros alemanes de la misma edad: el citado d'Avanzo alojó en ellas magistrados en vez de ángeles coristas; el beato Angelico de Fiesole las dejó vacías y sin testigos, representando el augusto y tierno misterio de la Anunciacion; el maestro Guillermo (Wilhem) de Colonia, las dió á San Pedro y á San Pablo en el lindísimo tríptico que conserva de su pincel la gran sala capitular de la catedral de Halberstadt, donde figuró á Nuestra Señora con Dios niño, sentada en su trono, celebrada por ángeles y rodeada de santas; y Hans Holbein volvió á alojar ángeles en ellas cuando pintó la *Fuente de la vida* existente en el palacio real de Lisboa.

El resúmen de las precedentes consideraciones, es: que el arco conopial en la arquitectura de nuestro hermoso retablo, no indica en manera alguna que éste deje de pertenecer á la mitad primera del siglo XV.

Hemos de demostrar ahora que procede de la escuela flamenca de Brujas esta valiosa joya.—Por el método de exclusion y con argumentos negativos, esto es, eliminando progresivamente todas las escuelas de pintura de principios del XV á que nuestra tabla no pertenece, podríamos llegar á la conclusion apetecida de que tiene ella su progenie en la brillante escuela que fundaron los dos hermanos Van Eyck;—y en efecto, nada nos seria más fácil que hacer notar cuán pobre cosa era la pintura francesa ántes de Jean Foucquet, pintor de Luis XI; cuán apegada estaba aún en esa época la escuela de Colonia á las tradiciones bizantinas, y hasta qué punto era todavía rudimentario el arte en las escuelas de Praga, de Westfalia y de Baviera; cuán distintos rumbos del que se inicia en la brillante produccion que está siendo objeto de nuestro estudio, seguia en Italia la pintura en la misma época, conducida por los valientes decoradores del monasterio de *Santa Maria Novella*, de la capilla *Brancacci* en *Santa Maria del Carmine* de Florencia, y de la iglesia de *San Clemente* de Roma,—Paolo Ucello, Masolino da Panicale y el Masaccio—, hácia las regiones ideales á que no aspiraba el arte neerlandés. Pero es para nosotros más breve y sencillo, y para el lector ménos fatigoso, que expongamos desde luego las razones por las cuales consideramos como produccion genuina, no sólo de la escuela de Brujas, sino del pincel mismo de uno de los Van Eyck, este cuadro de nuestro Museo.

Verdaderamente, el que considere las relevantes dotes que avaloran esta joya, la clara y enérgica concepcion del asunto que representa, al que nada perjudica la alegoría en que va envuelto; la noble sencillez de su exposicion, la elevacion del sentimiento que movió la mano del autor al distribuir las figuras de la parte alta del cuadro, las del sereno grupo de la Iglesia cristiana sobre la cual desciende la bendicion del Cristo, y las del otro dramático grupo que personifica al judaismo, donde á pesar de la violencia de los ademanes correspondientes al dolor y á la desesperacion de la Sinagoga vencida, no hay una postura innoble ni un gesto ridículo; el que contemple, repetimos, el dibujo seguro y relativamente clásico de las figuras, el bello estilo con que están plegados sus ropajes, la concertada disposicion de los grupos, el esmalte de los colores, el individualismo de los tipos, los primores de la ejecucion, principalmente en los accesorios, y la espléndida decoracion arquitectónica de la escena, no podrá ménos de formar inscientemente el paralelo entre este cuadro y todos los demás que recuerde haber visto de los maestros neerlandeses contemporáneos de los Van Eyck, para proclamar desde luego que su autor ha de ser por precision alguno de aquellos dos privilegiados genios fundadores de la inmortal escuela de Brujas. Porque á pesar de los defectos inherentes á un arte no áun del todo formado, y á pesar de la fluctuacion que en la disposicion del asunto y en la eleccion de los tipos se advierte entre el simbolismo tradicional y el naturalismo propio del instinto nativo, median diferencias tales entre las dotes de esta obra y las que presentan los cuadros de Thierry Bouts, de Rogier Vander Weyden, de Josse de Gand, de Gerard Vander Meire y de Hugo Vander Goes, únicos pintores sobresalientes en aquellos paises en la primera mitad del siglo XV, hasta ahora conocidos, que sin temeridad puede decirse que la escuela de donde procede debió constituir como un nuevo sistema de reglas estéticas, semejante á un nuevo lucero aparecido en un cielo de rutilantes estrellas. Seria prolijo analizar los nuevos principios artísticos que aquella luminosa escuela de Brujas introdujo: el resultado evidente de su aplicacion fué, que mientras todos los maestros que acabamos de nombrar, extraños en sus comienzos á esa escuela y no de su primera generacion, como equivocadamente ha supuesto el docto

Waagen (1), conservaron siempre el áspero acento germánico, cuál en la desproporcion de las figuras y en lo violento del punto de vista, como Thierry Bouts; cuál en la forzada postura de los personajes y en lo tétrico de las fisonomías, como Vander Weyden; ora en el desentono del colorido, como Josse de Gand, ora en lo seco de las formas y en los reflejos mates de las carnes, como Vander Meire; los Van Eyck y sus inmediatos discípulos presentan al mundo atónito cuadros de una sencillez y de un gusto, de un naturalismo y de una placidez tales, que los hacen dignos de emular con las más preciadas creaciones italianas. El que desdeñe por demasiado molesta la tarea que nosotros nos impusimos de visitar uno y otro año los museos de Bélgica, sus galerías y sus templos, para estudiar los autores de las escuelas flamencas primitivas, puede, sin salir del Museo del Prado, hacer en parte el paralelo: en la sala primera de *Varias Escuelas* tiene colocadas en frente del cuadro que ilustramos las interesantes tablas de un soberbio tríptico de Vander Weyden, nada inferior por cierto al famoso *Juicio final* de Dantzig que Michiels le atribuye: compare uno y otro, y quedará convencido de la exactitud de nuestro aserto.

Siendo esto así, no pudiéndose citar ningun pintor neerlandés de la primera mitad del siglo xv, fuera de los Van Eyck, en quien concurran las calidades que resaltan en la tabla de nuestro Museo, ¿cómo no atribuirla á alguno de los dos hermanos? Hemos visto, en efecto, que los más ilustres críticos que la han estudiado han reconocido en ella desde luego los caractéres que distinguen las obras conocidas de aquellos; sus diferencias de apreciacion sólo han versado sobre á quién de los dos Van Eyck debe tributarse el lauro de haber creado tan bella cosa; y tambien acerca de si ha de considerarse nuestro cuadro como original, ó como copia de discípulos de tan grandes maestros ignorados hasta ahora. Ni podia ser de otra manera: la delgada y tersa tabla en que está ejecutada la obra es de roble del Norte, como casi todas las que emplearon los pintores neerlandeses hasta que se generalizó el pintar en tela; el procedimiento técnico del artista es el propio de la escuela de Brujas en dibujo, composicion, colorido y ejecucion; en los tipos se advierte la misma mezcla de idealismo y naturalismo que caracteriza las obras de los dos Van Eyck; los trajes son los que se usaban en aquel tiempo en la corte de Felipe el Bueno; los personajes representados son quizá retratos, como indudablemente se verifica en el emperador arrodillado, en el cual, si damos crédito á Huberto Goltzio (2), tenemos que reconocer al anciano Sigismundo rey de Hungría y de Bohemia, electo emperador de Alemania en 1410; más aún, entre esta composicion y la del famoso retablo de Gante de la *Adoracion del Cordero*, hay en concepto y en ejecucion un nexo tan íntimo, tan marcadas analogías, que parecen complemento la una de la otra; por último, aunque el Dr. Waagen en sus últimos años haya querido desconocerlo, fundándose sólo en su propia negacion, los retratos de los dos eximios hermanos, Huberto y Juan, que tan perfectamente se dejan reconocer en la última portezuela de la izquierda de la *Adoracion del Cordero*, de Gante, están en nuestra tabla reproducidos.—El testimonio de Karel Van Mander es en este punto concluyente. «En las otras portezuelas ó alas, dice describiendo el retablo de San Bavon, está representado el conde de »Flándes á caballo, como ya queda dicho, y allí cerca Juan y Huberto, éste á la derecha de aquél, porque era de »mayor edad, segun efectivamente aparece. Lleva Huberto en la cabeza un bonete de extraña forma, arremangado »por delante y forrado de piel de gran valor. Juan ostenta un elegante tocado á guisa de turbante, del que le cae por »detrás una especie de manga, y viste tabardo negro sobre el cual cuelga de un collar encarnado una medalla (3).» La descripcion no puede ser más fiel, y nos dá una base segura para reconocer en cualquier parte las efigies de los dos grandes artistas, porque lo demás lo dice claramente el retablo de Gante. De éste tambien tomó Lampsonius los retratos de ambos hermanos que en 1572 dió á luz, acompañados de versos latinos, en su conocida coleccion de artistas célebres de la baja Alemania (4). Sorprende por cierto que el ilustre crítico berlinés se haya negado á reconocer como idénticos estos personajes y los dos que en nuestro retablo de Madrid representan al magnate arrodillado detrás del

(1) Obwohl nun die Ausführung des Bildes sicher in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts fallen dürfte, so verräth doch keine der beiden Hände die Kunstweise der wenigen, jetzt durch Werke sicher beglaubigten, *Meister der ersten Generation der van Eyck'schen Schule, Rogier Vander Weyden des älteren, Dirk Bouts, oder Hugo Vander Goes.* Esto dice Waagen, porque cuando escribió su crítica no habian sin duda llegado á su noticia los últimos trabajos de los eruditos belgas acerca de los antiguos pintores neerlandeses; pero hoy ya es cosa sabida que Rog Vander Weyden, nacido en Tournai, fué discípulo del maestro Campin; que Thierry ó Dirk Bouts, llamado por otro nombre Thierry de Harlem, tampoco tomó lecciones de los Van Eyck, si bien pudo aprender el secreto de la pintura al óleo de Jan van Eyck cuando éste estuvo en Holanda acompañando á Juan de Baviera. De Josse de Gand no consta que fuera discípulo de los dos celebres hermanos, aunque se presume, sólo se sabe con certeza que estudió y produjo obras en Urbino. Y en cuanto á Vander Meire y á Vander Goes, se tiene hoy por poco probable semejante aprendizaje.

(2) ICONES IMPERATORUM ROMANORUM, etc.

(3) *Leven der nederlandsche en Hoogduitsche Schilders*, etc., t. II.

(4) Pictorum aliquot celebrium Germaniae Inferioris effigies.—Antuerpiae, 1572. Contiene 23 retratos en fól.

Emperador, y al paje *(varlet)*, que está en pié detrás de todos. Pase que haya desconocido á éste último, porque al cabo su fisonomía pudo variar un tanto, de estar escorzada, como se la ve entre los *jueces íntegros (justi judices)* que vienen cabalgando en la referida ala del gran retablo de San Bavon, á presentarse de perfil, ya de edad más madura, en el paje meditabundo y silencioso de nuestro retablo; pero no que se le despintara el hermano mayor Huberto, sólo quizá por ser aquí algo más anciano, cuando vino á formar parte del grupo de la Iglesia vencedora con el mismo traje y el mismo bonete con que se le vió marchando el primero de la derecha en la respetable fila de aquellos magistrados. La circunstancia de figurar este personaje en grupo tan principal, codeándose, digámoslo así, con el Rey á cuya derecha está arrodillado, induce tambien á creer que no fué él quien pintó el cuadro, sino el otro que en lugar más humilde se colocó de pié, postergándose á todos los que forman el grupo.—Desearíamos poder ofrecer al lector pruebas más positivas y concluyentes acerca de la progenie y paternidad de nuestro insigne retablo; pero la mala suerte hace que tengamos que contentarnos con inducciones y conjeturas, porque desgraciadamente los antiguos pintores neerlandeses, aunque apreciados en el Norte y en el Mediodía de Europa desde el mismo siglo XV (1), y áun más acaso que los italianos Giotto, Cimabuë, Lippi y Perugino (2), no lograron la fortuna de que salieran sus nombres y sus hechos del olvido hasta fines del siglo XVI, en que los dieron á conocer (muy incompletamente por cierto) Guicciardini y Van Mander.

Inducciones y conjeturas tenemos que seguir allegando hasta el término de nuestra tarea para averiguar cuál de los dos Van Eyck es el autor que con tanto interés buscamos.—Los mismos críticos belgas, que con loable perseverancia revuelven los archivos patrios y extranjeros para sacar á luz noticias referentes á la primera escuela de pintura flamenca, andan divididos acerca de la participacion que en la obra comun del retablo de Gante cumple reconocer á cada uno de los dos célebres hermanos. El diligente archivero de la ciudad de Bruselas, M. Alph. Wauters, establece hoy fundadas dudas de que pueda mantenerse el deslinde de lo atribuido en ese retablo por los críticos modernos, ya á Huberto, ya á Juan; con lo que, perdiendo alguna fuerza las conclusiones del elegante y profuso historiador de *La Pintura flamenca desde sus orígenes*, M. Alfred Michiels, nos falta en cierto modo una de las bases que se tenian por más seguras, un buen punto de partida para deducir reglas infalibles acerca del estilo de uno y otro. Felizmente existen en los Museos y Galerías de Bélgica, Inglaterra, Francia, Austria y Nápoles obras de Juan van Eyck, auténticas é indubitadas por llevar la mayor parte de ellas su firma, que nos permiten definir bien el génio y el estilo del inmortal inventor de la pintura al óleo; con lo cual, han de reconocerse forzosamente como obras de su hermano mayor, que nunca firmaba sus producciones, aquellas partes del gran retablo de Gante en que se descubren mano y tendencias diferentes. El celebrado cuadro de *Las bodas de Arnolphini* que figuró en el inventario de la princesa Margarita de Austria y conserva hoy el Museo de Lóndres; la famosa tabla de la *Virgen del canónigo Vander Paele* que adorna la Academia de Brujas; la no ménos renombrada *Virgen del canciller Rolin*, que existe en el Louvre; la preciosísima pintura de la *Adoracion de los Reyes*, que el mismo Jan van Eyck envió al rey Alfonso V de Aragon, y que hoy se admira en la capilla de Castel-Nuovo, dedicada á Santa Bárbara, en la ciudad de Nápoles; *La Virgen con el niño Jesús sobre un tapiz que sostienen por detrás dos ángeles*, existente en el ya citado Museo de Amberes; y por último, los retratos del *Señor de Leeuw* y de *Josse Vydt* que avaloran el Museo imperial de Viena, y el de *La Mujer del autor*, que luce en Brujas, son otras tantas fuentes donde puede estudiarse con toda seguridad el génio de este grande artista. Lo que de su detenido y reiterado exámen, hecho personalmente por nosotros mismos, viene á resultar, es que Jan van Eyck era hombre de tendencias puramente objetivas, las que le conducian á reproducir las formas del mundo exterior con la fidelidad más escrupulosa; que la inspiracion le nacia fuera de su personalidad, y nunca brotaba de lo íntimo de su alma; que copiaba detenida y pacientemente lo real, sin alterarlo para que estuviese en armonía con un ideal interior y subjetivo; que su fantasía no buscaba formas ideales y poéticas en la region ilimitada é infinita de lo *bello*. Dedúcese, como corolario, que las viejas tradiciones

(1) Como alhaja de gran precio, regaló el papa Martino V á nuestro rey Don Juan II, y éste cedió á la Cartuja de Miraflores, un oratorio, atribuido á Vander Weyden, que hoy por desgracia nuestra figura en el Museo de Berlin bajo el núm. 534 ª. El libro becerro de la mencionada Cartuja consigna, con el mayor encarecimiento que permitia aquel tiempo, que dicho oratorio habia sido *á magistro Rogel, magno et famoso Flandresco, depictum.*—Los cuadros de la escuela de Brujas no eran ménos apreciados en Roma: el procedimiento de los pintores flamencos entusiasmó de una manera indecible al rey Renato de Anjou, segun refiere Summonzio, y el pintor Colantonio di Fiore tuvo conatos de abandonar su patria, Nápoles, para ir á estudiar aquel procedimiento más de cerca, como lo hizo Antonello da Messina.

(2) Los nombres de estos y otros artistas italianos eminentes, no fueron conocidos en la Europa culta hasta que el Vasari los sacó del olvido

bizantinas ejercieron muy escasa influencia sobre su imaginacion, y que, flamenco por esencia é íntimamente ligado al mundo material y real, tuvo por medio constante la imitacion y por norte la verdad. Su génio práctico fué verdaderamente el que cerró á la pintura neerlandesa el sagrado palacio de zafiro y oro de los génios bizantinos. De esas tendencias realistas nacen sus defectos: la vulgaridad de sus cabezas, algunas veces y por excepcion nobles y bellas, ó meramente graciosas; y un excesivo individualismo en los tipos sagrados, que los hace degenerar en retratos. En cuanto al procedimiento técnico, Jan van Eyck dá muestra de haber manejado el color con gran libertad: sus carnes, un tanto trasparentes en ciertas ocasiones, suelen ofrecer una tinta rojiza dominante; pero supo fascinar la vista por medio de acertadas yuxtaposiciones, sin que perjudicase á la armonía del conjunto la viveza y esmalte de las tintas.—Hemos venido haciendo de una manera indirecta el análisis de las calidades y defectos de la tabla que ilustramos.

No son estos en verdad los elementos que dominan en algunas de las tablas del gran políptico de Gante. Toda la parte superior de esta famosa obra, y una porcion considerable del cuadro central que representa *la Adoracion del Cordero*, nos ponen á la vista un mundo estético distinto del que contemplaba Jan van Eyck. En estas tablas domina lo grandioso, lo hierático, casi diríamos lo bizantino, sobre lo real y objetivo: y extrémanse tanto los medios de expresion tomados del antiguo arte convencional y anagógico, que la figura de Dios Padre, destacada sobre fondo de oro y con la leyenda de sus divinos atributos á manera de nimbo, tiene toda la impasible majestad de una estátua de Claes Sluter, y las figuras de la Vírgen y San Juan Bautista, los ángeles músicos y coristas, y Adan y Eva, colocadas en perfecta simetría á uno y otro lado, parecen dispuestas con propósito más arquitectónico que pictórico. En medio de este *bizantinismo*, ábrese paso y difúndese como nueva sustancia terrestre, pero exquisita, sobre este espléndido hierodrama, un incipiente naturalismo que, bien observado en las tres grandiosas figuras centrales, y en las de Adan y Eva que originales custodia con legítimo orgullo el Museo de Bruselas (1), coloca al autor al nivel de Giorgione y Gian Bellino, los grandes luminares de la escuela veneciana. Esta parte alta del retablo de San Bavon, de seguro no es obra de Jan van Eyck: debe serlo forzosamente de su hermano mayor Huberto, porque solo ellos pusieron las manos en tan eximia pintura.

Y viene bien preguntar ahora, ¿no hay en nuestro retablo del *Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga* algunas partes en que se observan esos mismos caractéres de pintura hierática y convencional, divorciada de la naturaleza, ó más bien de esa naturalidad que era como el ídolo de Jan van Eyck? Las hay, en efecto, y de tal suerte aparecen en la parte alta de este cuadro nuestro, que no titubeó el entusiasta historiógrafo francés citado poco há (2) en afirmar, con disculpable inexactitud, que las figuras de Cristo, la Vírgen y San Juan evangelista, colocadas en lo alto del místico huertecillo donde mana la Fuente de la vida, son *idénticas en su dibujo, postura, vestiduras y partidos de pliegues*, á las ejecutadas por Huberto van Eyck en el retablo de San Bavon.

De lo que expondremos en capítulo separado se desprenderá que esta semejanza, ménos extremada de lo que M. Michiels supone, es una mera reminiscencia de Jan van Eyck, ó un homenaje tributado por su fraternal cariño á la memoria de Huberto en época en que éste ya habia dejado de existir. Por ahora sólo nos cumple observar que en estas mismas figuras de nuestra tabla está la prueba evidente de la mano del hermano menor: el semblante del Cristo, deprimido hácia las sienes y abultado por la parte inferior, con los párpados carnosos y la boca prominente, es de una chocante vulgaridad gantesa, y revela una naturaleza tan distante de la noble humanidad impresa en el rostro del Dios Padre por Huberto, como del cielo la tierra. Lo mismo puede decirse de los tipos de la Vírgen y el evangelista, comparados con los que delineó Huberto para representar á Nuestra Señora y al Bautista en el políptico de Gante.

Otro indicio de que Huberto es completamente extraño á la ejecucion de nuestra tabla aparece en su colorido general. Las obras de aquél son de tan vigorosa entonacion, que exceden á las del mismo Vander Wayden en color y jugo; en las de Jan van Eyck por el contrario, dominan, como en la que tenemos á la vista, los tonos argentinos. Pudiera casi decirse que los personajes del primero han peregrinado por el Oriente, como las imágenes neo-griegas que en su juventud copió, y los del segundo no han salido de las nebulosas regiones flamencas y bátavas.

---

(1) Las que tiene en su defecto el retablo de Gante son obra de Michael Coxcyen.
(2) M Alf. Michiels.

Otra diferencia entre las obras de ambos hermanos, en que nadie ha reparado hasta ahora: los motivos arquitectónicos con que decora sus fondos Huberto son constantemente románicos; los que hacen tan espléndidos y lujosos los fondos de Jan van Eyck son ó románicos, ó góticos, ó italianos, con mucho aire de la elegante ornamentacion oriental. Ahora veremos porqué.

V.

A fines del año 1428, el duque de Borgoña Felipe *el Bueno*, galante y magnífico, envió una embajada de varios señores de su corte al rey Don Juan I de Portugal, para pedirle la mano de su hija la infanta Doña Isabel: y á fin de adquirir noticia cierta de las prendas personales de su elegida, diputó á su paje y pintor predilecto, Jan van Eyck, para que hiciese su retrato. Diéronse á la vela los comisionados en el puerto de l'Écluse, el dia 19 de Octubre, en dos galeras venecianas, que precisadas por un recio temporal á recogerse en varios puertos de la Gran Bretaña, los tuvieron cautivos hasta entrado el mes de Diciembre. Llegados á Lisboa el 18 del propio mes, hecha la presentacion y estipuladas las cláusulas del proyectado enlace, entregóse el privilegiado artista á acariciar en la tabla con su esmerado pincel la deslumbradora belleza de aquella infanta, tan celebrada del *sire* de Toulongeon. Terminada la obra (que hoy ya no existe), fué el 12 de Febrero de 1429 enviada á Brujas, y mientras llegaba á su destino y volvia á Portugal el correspondiente despacho con la decision del duque Felipe, el pintor y los otros comisionados llevaron á cabo una excursion ó viaje de placer, como diríamos hoy, por nuestra Península. Recorrieron la España, desde Santiago de Galicia hasta Granada, deteniéndose en muchas ciudades de Castilla, donde reinaba á la sazon Don Juan II, mozo de 25 años, que tenia en treguas la guerra con los moros, y acompañado de su mujer Doña María, acababa de celebrar grandes fiestas y públicos regocijos en Valladolid, con motivo de haber pasado por allí la infanta Doña Leonor, hermana de los reyes de Aragon y Navarra, que iba á casarse con el príncipe D. Duarte de Portugal. Probable parece que viera entónces el pintor flamenco la corte de tan ilustrado monarca, pues el duque de Arjona, D. Fadrique, á quien consta visitó en Galicia, era por su título, ó por el de conde de Trastamara, que tambien poseia, uno de los señores que siempre figuraban en las grandes solemnidades de la casa real, y no dejaria de proporcionar al extranjero el grato solaz de presenciar las magnificencias castellanas, tan cantadas por insignes poetas. Gozábase de general sosiego, y la época era todavía muy favorable para llevarse de nuestro suelo halagüeñas impresiones, puesto que pronto habia de renovarse la guerra con los infieles, y ya por decirlo así estaban las mesnadas de Castilla afilando las lanzas que habian de arrancar los laureles de la Higueruela. Nadie que conozca la índole de los artistas podrá imaginarse que Jan van Eyck hubiera de permanecer completamente inerte enmedio de tales incitativos. ¿Habian de serle indiferentes el límpido azul de nuestro cielo, la luz abrasadora de nuestro sol, el puro ultramar ó la líquida esmeralda de nuestras bahías, los diáfanos horizontes de nuestras campiñas, las tornasoladas cortinas de nuestras sierras, veteadas de plata y oro, ópalo y amatista; las palmeras de Andalucía, los bardales erizados de pitas puntiagudas, los cáctus pendientes de las tapias como ondulosas serpientes, los jardines embovedados de naranjos, mirtos, laureles y cipreses; la árabe Córdoba con su esplendorosa mezquita, Sevilla la real con su morisco alcázar, Granada la nasserita con su encantadora Alhambra, donde áun dominaban los sectarios del Profeta, y áun resonaba el nombre de Allah entre el murmullo de las fuentes y los suspiros de las sultanas? Una naturaleza tan distinta de la que contemplaron sus ojos hasta entónces, ¿cómo no habia de cautivar su alma? Por otra parte, todo induce á creer que Jan van Eyck vivia muy gustoso entre la ostentacion, el fasto y la belleza de las grandes poblaciones, y que acostumbrado casi desde la niñez al trato y conversacion de los príncipes, no habia de perder la ocasion de introducirse con los magnates de Castilla y con todas las notabilidades de aquella viciosa corte, de la que se habia de cantar más adelante:

¿Qué se hizo el rey Don Juan?
los infantes de Aragon,
¿qué se hicieron?
¿Qué fué de tanto galan?
¿Qué fué de tanta invencion
como trujeron?

Las justas y los torneos,
paramentos, bordaduras
y cimeras,
¿fuéron sino devaneos?
¿Qué fueron sino verduras
de las heras?
¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?
¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se hizo aquel trovar,
las musicas acordadas
que tañian?
¿Qué se hizo aquel danzar,
aquellas ropas chapadas
que traian?

Y habia un motivo muy especial para que en la corte de D. Juan II fuese bien recibido el artista de las orillas del Mosa (1): el monarca castellano distinguia á los pintores acaso más que los mismos duques de Borgoña, y áun no hacia ocho años que el florentino Dello, creado por él caballero, habia sido enterrado de su órden con solemne pompa, correspondiendo en un todo sus funerales exequias á la vida de gran señor que habia llevado (2). Gerardo Starnina, italiano tambien, logró durante el reinado de Don Enrique III, pocos años ántes, no menores distinciones y provechos. Pero Jan van Eyck, además de ser un artista eximio, y de los flamencos que tanto agradaban en España y en Italia, era el inventor de una manera nueva de pintar: manera que por aquel tiempo debia causar admiracion y envidia al buen Juan Alfon, que acababa de ejecutar al estilo antiguo, con mil afanes y sudores, los retablos de las capillas del Sagrario y de los Reyes en la catedral de Toledo; y á todos los pintores valencianos que bajo el próspero reinado del magnánimo Alfonso V de Aragon, decorando con sus retablos las iglesias de Terol, Jérica, Gandía, Bocayrente y otras poblaciones de aquella rica provincia, procuraban emular con los artistas de Florencia, Siena y Roma (3).

Jan van Eyck era realmente el único y verdadero inventor de la pintura al óleo.—Hasta el año 1410, en que esta fecunda innovacion vino á abrir á la pintura nuevos y dilatados horizontes, los medios técnicos que se usaban eran asaz imperfectos: desleianse los colores en agua de goma de cerezo ó ciruelo, y así se aplicaban á la tabla ya preparada con una mano de cola. Sólo el bermellon, el albayalde y el carmin se molian con clara de huevo, por no hacer cuerpo con la goma; más para que los colores preparados con clara de huevo no formasen escama, se dejaba ántes pudrir aquella sustancia. Despues de pintado el cuadro, se le daba un barniz de goma arábiga y aceite de linaza, mezclados y hervidos. La cola de retal sólo se usaba para fijar el oro de los fondos y accesorios.—Este procedimiento era lento é ineficaz; hacia perder la paciencia á los artistas de genio, y el colorido que producia era siempre pálido y pobre: todos ansiaban un ingrediente que les proporcionase brillantez y empaste, que diese á sus colores mayor atractivo y

---

(1) Huberto y Juan van Eyck nacieron en el Limburgo, en la villa de Eyck sobre el Mosa (*Maes-Eyck* en lengua flamenca y tomaron el nombre del lugar de su nacimiento, abandonando su patronímico, que no se sabe ya cual era.

(2) Vasari y Butron refieren que pintaba con gremial ó delantal de brocado.—Cean, que tomó de ellos las noticias para el artículo respectivo de su Diccionario, trae el honroso epitafio que en su sepultura le pusieron, sin decir donde fue enterrado.

DELLUS EQUES FLORENTINUS
PICTURAE ARTE PERCELEBRIS
REGISQUE HISPANIARUM LIBERALITATE
ET ORNAMENTIS AMPLISSIMUS
H · S · E ·
S · T · T · L ·

(3) Sólo de la primera mitad del siglo XV trae el diligente P. Arques Jover catorce pintores valencianos en su interesante *Coleccion de pintores, escultores y arquitectos desconocidos* que salió á luz en la COLECCION DE DOCUMENTOS INÉDITOS PARA LA HISTORIA DE ESPAÑA, tomo LV, núms. 3 y 4, correspondientes á los meses de Enero y Febrero de 1870 Son sus nombres: Domingo Adzuara, Tristany Bataller (á quien denomina el documento que le cita *pictor cortinarum*, pintor de colgaduras de pieles ó guadamaciles, Pedro Cerdá, Pedro Nicolau, Juan Palazi, Gonzalo Perez, Antonio Perez, Fernando Perez Johan Reixats, Roger Sperandeu, Guillermo Stoda, Jayme Stopinya, Bernardo Talens y Juan Zerebolleda. ¡Cuántos artistas, de cuyas obras apenas tenemos noticia, de cuya habilidad acaso no queda el menor vestigio! Obsérvase en los documentos que á ellos se refieren, que era práctica en aquella época pintar los retablos sobre fondos dorados á la sisa, y que con frecuencia surgian quejas y pleitos porque se levantaba la pintura aplicada á dichas preparaciones. Débese el conocimiento de este curioso Diccionario de artistas valencianos á la laboriosidad del Sr. D. Manuel R. Zarco del Valle.

les permitiese manejar el pincel con toda libertad, sin necesidad de llevarlo de punta como en la miniatura; y esto fué lo que con sus conocimientos científicos (1), su perseverancia y su natural sagacidad, consiguió Jan van Eyck. Karel van Mander, Vasari, Facius, Marchant, Van Vaernewyck, Sanderus y Opmeer, todos unánimes declaran que fué él sólo el inventor de la pintura al óleo; ninguno de los antiguos escritores pretende que deba compartir el lauro con su hermano Huberto.—¿Cómo no habia de causar en las cortes de Portugal y de Castilla admiracion y sorpresa cualquier obra salida de las manos del feliz inventor? Compréndese, á poco que se medite, la gran revolucion que debia producir en el arte de la pintura esta sola novedad, que ponia enteramente á disposicion y bajo el capricho del artista el instrumento, ántes indócil y rebelde, con que iba á dar forma á todo lo que abarca la vista. Tras ese sencillo cambio de procedimiento venía á la region del arte imitativo la perspectiva con sus fascinadoras huidas, el paisaje con sus lejanos horizontes, el cielo con la poética gradacion que le dá la escuela de Brujas, desde la línea blanca que traza el alba serena hasta el azul profundo donde se ahoga la luz de las estrellas.

Debemos suponer tambien que algunos recuerdos gráficos se llevaria él de Portugal y España, como suele hacer todo artista viajero con los objetos que durante su excursion más le cautivan, y que no dejarian de figurar entre los apuntes y borrones de sus carteras, á vueltas de algunos lindos retratos (2), tal ó cual accidente de la elegante arquitectura mudejar, tan usada entónces en toda Castilla, verbigracia, el arquito conopial ó florenzado de algun ajimez toledano, el lindo zócalo de azulejos de algun tranquilo locutorio conventual.

La respuesta del duque Felipe *el Bueno* llegó á Lisboa: el señor *(sire)* de Roubais se casó con la infanta por poderes: hubo fiestas, banquetes, cabalgatas; y á fines de Setiembre regresó la comision á Flándes, llevándose la perla que iba á brillar en el trono de Borgoña, y á afirmar las relaciones de buena amistad que entre los Países-Bajos y la Península ibérica existian.—Cuando volvió á entrar en su estudio de Gante Jan van Eyck, seguramente contempló con cariñosa mirada aquel gran retablo destinado á San Bavon, que su viaje á Portugal y España habia dejado interrumpido.—Y acaso ántes de terminarlo, lo que no se verificó hasta el año 1432, se vió impelido á ejecutar por espontánea vocacion, ó por encargo, el cuadro de *El Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga*, que habia de ser con el tiempo preciada joya de nuestro Museo de Madrid. Afirmado en su naturalismo, pero rindiendo al par culto de veneracion al estilo de su querido hermano Huberto, que le habia servido en su adolescencia de padre y maestro, y á quien siempre reconoció como superior (3), derramó sobre la nueva tabla todo el caudal de su pericia artística: tomó del hermano la disposicion de los tres personajes divinos que habian de dominar en la escena, pero despojándolos de los accesorios que les daba la antigua iconografía, los nimbos de oro, las vestiduras bizantinas orladas de pedrería; y no acertando á representarlos con la majestad y la belleza con que los concibió Huberto, los afilió al gremio de la naturaleza vulgar é incorrecta, de que no siempre se eximen los más nobles y poderosos. Quitó las alas á los ángeles, los privó de sus aureolas, los sentó como simples niños en el césped florido del huerto; trazó en el fondo una elegante arquitectura mixta de todos los estilos que vió prevalecer entre los pintores más afamados de su tiempo, pero usando de una gallarda iniciativa para decorar el gótico germánico con preciosos motivos de la arquitectura mudejar española,—los arcos conopiales y florenzados de la régia Toledo, y los azulejos de Portugal y de Andalucía,—y en los dos grandes grupos del primer término, parte principal del cuadro, dejó correr libremente la vena de su gentil naturalismo,—no tan tolerante con las formas plebeyas como el de los pintores de la segunda generacion de la escuela de Brujas,—desarrollando maravillas de ejecucion en el de la Sinagoga: maravillas que no supo imitar en el otro grupo de la Iglesia cristiana la mano de que sin duda se valió para que le ayudara en su tarea (4).

---

(1) Bartolomé Facius le celebra en su libro *De viris illustribus*, escrito en 1456 aunque no impreso hasta el año 1745, como hombre perito en la geometría y versado en los escritos de Plinio y otros autores de la antiguedad. Sabia, además, la química de su tiempo y el arte de la destilacion.

(2) El inventario de cuadros, libros, joyas y muebles pertenecientes á la princesa Margarita de Austria, redactado en 1516, menciona el retrato de una bella dama portuguesa de mano de Jan van Eyck: *Ung moien tableau de la face d'une Portugalaise, que Madame a eu de don Diego, faict de la main de Johannes, et est fait sans huelle et sur toile, sans couverte ni feuillet.*

(3) Así lo dejo consignado cuando en 1432 terminó el soberbio retablo de *la Adoracion del Cordero*, escribiendo al pie estos versos:

Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus,
Incepit; pondusque Joannes, arte secundus,
Suscepit lætus, etc.

(4) Es visible la diferencia de ejecucion de uno y otro grupo. Michiels cree probable la intervencion de Margarita van Eyck, hermana de Jan, en esta parte del cuadro. No recordamos ninguna obra de esta pintora, y nos abstenemos por tanto de emitir conjeturas sobre este particular.

El paso del retablo de Gante á nuestra tabla, se comprende sin violencia; lo que no se concibe es, que se hubiera pintado el *Triunfo de la Iglesia* ántes que la *Adoracion del Cordero*, como supone Ernesto Förster. El estilo hierático precede al realismo; no éste á aquél. El anacronismo del crítico aleman, y de todos los que le siguen, es manifiesto.

¿Quién mandó pintar esta tabla á Jan van Eyck? ¿Cómo vino á España?—No se sabe. Quizá el artista recibió el encargo de ejecutarla para el rey Don Juan II de Castilla, ó para alguno de los magnates de su corte.

VI.

Digimos al principio que el viajero D. Antonio Ponz habia visto esta tabla, ó una copia de ella, en la catedral de Palencia.—Digimos después que en 1838 la sacó el profesor académico D. José Castelaro de la pared de la sacristía del Parral de Segovia, donde estaba como incrustada desde tiempo inmemorial.—Mal se compadecen á primera vista estos dos hechos. Pero áun ha de aumentar más la dificultad.

Los ilustrados segovianos que por la suerte de haber vivido muchos años conservan las tradiciones de los monjes del Parral, recuerdan haberles oido decir de niños que la preciosa tabla estuvo *siempre* en aquella sacristía, encajada en un ancho y sólido recuadro de yeso; y áun añaden que en tiempos pasados tuvo en su contorno un guardapolvo saliente ó *pulsera*, como decian los pintores valencianos del siglo XV, lleno de inscripciones hebráicas. Por otra parte, el libro-becerro que se conserva en la biblioteca de la provincia de Segovia, titulado *Fundacion del Parral*, trae al fólio 54 vuelto estos asientos (1):

Siguense los ornamentos ricos de brocado y de seda que estan en la Sacristia de este monasterio de Nuestra Señora del Parral y las personas que los dieron y dotaron.

El Señor rey Don Enrrique.

E otrossi dio el dicho Señor rey un retablo rico de pincel de Flandes que tiene la ystoria de la dedicacion de la Iglesia.

E dio mas una ymajen grande del Crucifixo como esta sepultado en una arca.

E dio mas una Veronica de Flandes muy devota pintada en una tabla para las procesiones.

Este precioso documento constituye la verdadera prueba de que nuestra tabla estaba ya en España cuando el Parral fué edificado, es decir, ántes del año 1454: que si para deducir esta conclusion no hubiéramos tenido más fundamento que el alegado por el Sr. Cruzada Villaamil, y por el Dr. Waagen que reproduce su aserto, nos habríamos abstenido de consignarla. Suponen, en efecto, así el uno como el otro, que el muro de la sacristía del Parral se construyó labrando las piedras á propósito para formar el marco de este cuadro, y esto ha debido ser más bien una presuncion que un hecho patente; el marco estaba formado por un abultado recuadro de yeso, muy sólido y consistente, tanto que al profesor Castelaro le costó gran trabajo arrancar de allí la tabla; pero la fábrica de piedra, segun informes de personas verídicas que á todas horas la están viendo, no aparece labrada con semejante propósito.

Singular es en verdad el título de *historia de la dedicacion de la Iglesia* que se dá al retablo; pero sin necesidad de alambicar mucho, y dada la poca pericia de los que en todo tiempo han redactado esta clase de inventarios, se explica satisfactoriamente el quid pro quo.—En donde está lo peliagudo es en la ubicuidad que hay que dar al cuadro para que se halle á un tiempo mismo en la catedral de Palencia y en el Parral de Segovia.

Ahora bien: nuestro difunto amigo el ilustrado crítico francés W. Bürger, nos escribia lo siguiente en carta que

(1) Debemos la copia de este precioso documento á nuestro ilustrado amigo el Sr. D. Ramon Depret, vicepresidente de la Comision provincial de monumentos de Segovia, y celoso investigador de memorias artísticas é históricas.

nos dirigió desde París en Abril de 1863: «Casualmente se halla en este momento expuesta en casa del restaurador »M. Haro una copia antigua de la *Fuente mística* de Van Eyck, firmada con este monograma LB S, que probable»mente pertenece á Lancelot Blondeel, uno de los pintores que más han estudiado á los Van Eyck y que restauró »en el siglo XVI la *Adoracion del Cordero* de San Bavon (1).»

¿No desata esta noticia todas las dificultades? Ella, en efecto, nos recuerda que ha habido, y áun hay, varias copias de este precioso cuadro, y nos sugiere la idea de que la tabla que vió y admiró Ponz, pudo ser, ó bien la copia de que nos hablaba la carta de Bürger, ó bien otra que se conserva en la *sobrestantía* de la catedral de Segovia, sin que haya cambiado nunca de lugar la original que donó el rey Don Enrique IV á su fundacion del Parral. El estar solo reservado á los marqueses de Villena el panteon de la iglesia del Parral, perteneciendo todas sus capillas á diferentes linajes; el no constar en el mencionado libro-becerro que la familia de los Pachecos fuese la fundadora de aquel insigne convento; y el haber tenido siempre sus monjes en gran veneracion, como aseguran algunos ancianos que con ellos se educaron siendo niños, un antiguo retrato de Enrique IV, que estaba colgado en su sala capitular, con la leyenda HENRICUS, FUNDATOR NOSTER, nos inclinan á creer que la fundacion fué realmente de este rey, cuando áun era príncipe, como ya sospechó Colmenares, si bien la edificacion no comenzó hasta el año 1454, en que el príncipe subió al trono.

En el movedizo terreno de las conjeturas en que nos tiene confinados la falta de noticias más precisas, una última hipótesis, favorable á la opinion del doctor Waagen, pudiera aún establecerse, á saber; que la tabla que vió Ponz fuese la original, hoy lastimosamente perdida; y una mera copia, aunque ejecutada por buenos discípulos, pero uno más aventajado que otro, la tabla del Museo del Prado. Grande seria nuestro desengaño si documentos descubiertos en lo venidero nos hicieran manifiesta semejante conjetura; pero no lo tememos, porque lo más violento de todo es suponer que el ilustrado rey Don Juan II, ó su hijo Don Enrique IV, sea quien fuere el que adquiriese la joya, se contentara con una copia teniendo medios de sobra para adquirir el original, y que el munificiente fundador hiciera á su amado convento un donativo que pudiera ser tenido en poco por los fastuosos magnates de su corte.

Pero ni áun en este caso, que nos parece de todo punto inadmisible, sería completo el triunfo del crítico berlinés, porque siempre permaneceria como cosa poco ménos que demostrada, que el original no fué de Huberto, sino de Jan van Eyck, célebre inventor de la pintura al óleo.

---

(1) «Par hasard, il y a, en ce moment, exposée chez le restaurateur de tableaux M Haro, une ancienne copie de la *Fontaine mystique* de Van Eyck, et qui est signée du monogramme LB S, Lancelot Blondeel probablement, lequel a beaucoup étudié les Van Eyck et a même restauré au XVI^e siecle *l'agneau* de Saint Bavon a Gand.»

Aunque Brulliot atribuye á Lancelot Blondeel otro monograma muy distinto, basta á nuestro propósito que un crítico tan competente en el conocimiento de los antiguos pintores neerlandeses como Bürger, haya sin titubear calificado de *copia* la tabla existente en París, para creer que realmente lo es, y no original.





F. Aznar dib.° y lit.° — Lit. Donon Madrid

FRAGMENTOS DEL FRISO DEL PARTENON

(Reproducción traída de Atenas por la Comisión científica de Oriente al Museo Arqueológico nacional)

FRAGMENTOS

DEL

FRISO DEL PARTENON

REPRESENTANDO LAS PANATENEAS

VACIADOS EN YESO,

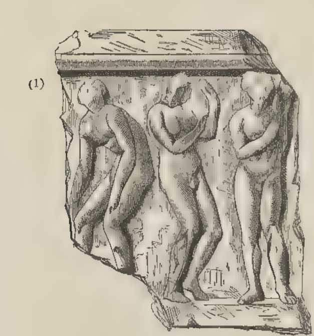
DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL,

TRAIDO DE ATENAS POR LA COMISION ARQUEOLÓGICA DE ORIENTE;

ESTUDIO CRÍTICO

POR DON FRANCISCO MARÍA TUBINO.

I.

(1) 

Comenzaba á declinar el siglo v anterior á la Era Cristiana.

Triunfante en Atenas la política representada por Pericles; condenado al ostracismo su émulo Temístocles, hijo de Milesias; organizada jurídicamente la democracia; recobrado el ascendiente moral sobre la confederacion helénica, un momento perdido con los reveses experimentados en Beocia; concertada la paz con los griegos rivales y alejados los persas definitivamente, pareció como que el imperio ateniense tocaba á su máximo grado de influencia y preponderancia.

Ni las interiores dificultades que á la nueva administracion suscitaban las facciones en que se dividian los oligarcas; ni la sorda malevolencia de Esparta, ni el disgusto que en muchas ciudades autónomas producia la un tanto despótica y terrible presidencia ateniense, eran motivos bastantes para que Atenas desistiera de sus ideas de engrandecimiento, que coronaba el éxito más lisonjero. Imponíase en aquellos momentos su hejemonia con todas las pretensiones de la más próspera fortuna. Habríase dicho que la Grecia entera se resumia en el Ática, principal y más sincero representante del sentimiento panhelénico; pero el Ática no era un Estado, en el concepto que á esta palabra atribuimos, ni una reunion de ciudades con propios y privados derechos é intereses, ni una provincia, ni áun siquiera una circunscripcion: política y moralmente considerada, vista bajo la relacion del derecho, el

(1) Relieve de mármol encontrado en la Acrópolis de Atenas. Representa tres gladiadores limpiándose con el *strigilo.* (Altura 0,45.) — (Reproduccion traida por la Comision arqueológica de Oriente al Museo Arqueológico Nacional en 1871.)

Ática era una ciudad que se denominaba Atenas, y que tenia sus ciudadanos repartidos en diez tribus, ocupando cierto número de suburbios ó *demos*, urbanos y rurales.

Nunca en parte ni en época alguna, se llegó á la unidad moral alcanzada á la sazon por los atenienses, y justo es reconocer, que á este hecho fué deudora la cultura patria de medros tan sólidos y permanentes, cuando hoy mismo, despues de las recias mudanzas traidas por las revoluciones del tiempo y de los hombres, encadenan nuestra curiosidad y hasta excitan nuestro entusiasmo.

En el comienzo de aquel siglo, Atenas influia poco ó no influia nada en los destinos de la Hélade. Para descubrir el verdadero centro de preponderancia, la ciudad que competia, dominándolas, con Tébas, Corinto, Argos y Megara, preciso era acercarse á Esparta, penetrar en su república, y sentarse en el aristocrático cenáculo de sus éforos.

Ménos de cincuenta años bastaron para que las cosas cambiasen de aspecto, para que las relaciones internacionales de las ciudades independientes se trocaran, alterándose tambien, la respectiva situacion de los partidos en ellas organizados.

Esparta no llevaba ya la voz de la Confederacion.

Toda la fortuna inclinábase del lado de Atenas, desde que ésta, aguijada por las asechanzas de los persas, habia tomado sobre sus hombros la temeraria empresa de arrojarlos del territorio helénico, y de tenerlos á raya dentro de los nuevos confines de su imperio.

No habia en Atenas mármoles bastantes donde esculpir la remembranza de sus victorias. Nadie como ella digna de representar la patria comun, nadie como sus estadistas aptos para concertar los diversos elementos de resistencia ó de agresion esparcidos en aquella tierra tan estragada por las discordias civiles y las incursiones de los bárbaros. Cuando los al parecer más fuertes, sucumbian en las Termópilas, Atenas derrotaba á los asiáticos por mar y por tierra. Venciales Milciades al frente de sus legiones en Maraton, Temistocles los deshacia en Salamina, Jantipos en Mycale, Arístides en Platea, y como si esto no hubiera sido bastante á testificar la pujanza del brazo ateniense y lo superior de su militar disciplina, aquellos mismos persas que habian comenzado incendiando templos, arrasando ciudades, amarrando con el dogal del esclavo á los libres; retrocedian aterrados ante sus vencedores y devoraban la vergüenza de que Cimon les arrebatase las ciudades del litoral de Caria y Lycia, mientras sus hoplites triunfaban en Tracia y en el Hellesponto llevando sus armas invencibles hasta el distante Egipto.

Son los catorce años que median entre el comienzo de la tregua de los treinta años (445 ántes de J. C.) y la explosion de la guerra del Peloponeso 431), apacible período durante el cual Atenas ejerce sin contraste, el dominio del mar, asiento verdadero de su importancia: disfruta en ese tiempo de una paz relativa, que sólo turban las resistencias parciales é ineficaces de sus aliados ó súbditos, consiguiendo, gracias al tratado de Delos que la colocó al frente de una confederacion de ciudades helénicas, no sólo acrecentar su primacía política, mas reunir cuantiosos tesoros con que labrar suntuosas fábricas, concebidas por sus hombres de Estado y realizadas por el talento eminente de sus artistas.

Rodeada la ciudad de fuerte muralla, quiso que desaparecieran hasta las menores huellas de los incendios y ruinas ocasionados por los persas, mientras profanaron su recinto: domina este conato la voluntad de sus magistrados; constrúyense nuevos muros, que con los ya levantados aseguran las comunicaciones con el Pireo; agrándase la capacidad de éste, mejórase el ornato público, erígense edificios para los servicios urbanos, plántanse jardines, multiplícanse las estátuas, y la animacion que producen el comercio y las artes industriales empujadas prósperamente por los muchos extranjeros á quienes se atrae con ventajosos partidos, se acrecienta con el incentivo de las fiestas litúrgicas, con el rumor de las dikasterias, con las turbulentas controversias del Agora y las arengas del Pnyx, teatro de los primeros oradores, con las revistas y ejercicios militares, y las locas alegrías de los festines donde hetairas, palacas, metecas y tañidoras de flauta lucen sus gracias y su ingenio, en liviano comercio con la juventud florida; sin que todo este ruido perturbe los serenos diálogos de la filosofía, tenidos á la sombra de los hermosos plátanos, ó bajo la artisca techumbre de los elegantes pórticos.

Visiblemente los dioses protegen á la ciudad más religiosa de la Grecia, al decir de Pausanias; á la ciudad donde el sentimiento panhelénico alcanza mayor altura; al palenque donde el genio de la raza jónica ha de espaciarse, hasta producir un propio, noble y característico florecimiento.

Habríase dicho que las leyes del destino, con marcada prediileccion se concertaban para mejorar á Atenas, anulando ó deteniendo cuantas fuerzas podian perjudicarla. Surcaban sus trirremes sin obstáculo, el mar Egeo y el de la

Jonia; las islas del Archipiélago y las ciudades de las costas asiáticas, buscaban su amistad ó se declaraban francamente sus estipendiarias; de los más remotos confines acudian los especuladores con sus productos, buscando razonados trueques ó mercados ventajosos, y mientras en Egina y en Corinto declinaban hasta perecer, las letras y las artes, engalanábase Atenas con buena copia de filósofos, literatos y artistas por ella atraidos ó que en ella brotaban, disputándose entre sí el lauro en nobilísimas contiendas.

II.

Llegaban por aquel entónces las artes plásticas en Atenas, á una perfeccion no sobrepujada ulteriormente por pueblo alguno. Combinándose las influencias del clima y del suelo con los antecedentes étnicos y las reformas gubernamentales y sociales, dándose la mano la rica florescencia de la filosofía con los adelantamientos del tecnicismo, y favorecido el sentimiento estético por la religion y las riquezas, engendraba la arquitectura y la escultura monumentos insignes, admiracion eterna de cuantos alcanzan la alta significacion de las obras bellas, si á sus perfecciones materiales añaden el ser espontáneo y auténtico testimonio de la civilizacion donde se manifiestan.

Tambien la pintura producia hermosos frescos con que se enriquecian los edificios públicos ó las mansiones patricias, no exclusivamente vinculadas en la clase aristocrática, y como satisfactorio complemento, el teatro alcanzaba con Esquilo y Sófocles una perfeccion que, muy luego, extremarian Eurípides y Aristófanes.

Es el ciclo de Pericles conjuncion maravillosa de cuantas ventajas se requieren para favorecer á un pueblo y ofrecerle envanecido á la espectacion del mundo. Ni aquel apogeo es casual é inexplicable: múltiples acontecimientos han acudido á hacerlo posible, y sin el particular carácter de las instituciones tampoco se explicaria. Junto á la autocrática unidad política que concibe la ciudad, como una persona jurídica donde todos los asociados desaparecen, cerca de esta razon de Estado que no tolera la menor cortapisa moderadora de sus dislates, consérvase el sentimiento de la autonomía individual, más robusto en el pecho del ateniense que en el de los demás griegos. Empero este individualismo, léjos de tirar, con sus egoistas ó errados cálculos, á romper la trabazon que constituia el nervio de la República, trasformábase en acerado resorte de virtudes cívicas, fuente de aquella política, patriótica y levantada, donde los corifeos se señalaban por el conato de rivalizar en prudencia y en civismo, miéntras el pueblo les seguia con sus actos de abnegacion y de verdadero amor patriótico.

Tenia por norte la democracia ateniense—en sus mejores dias,—no el acaparamiento de los destinos, ni el disfrute y monopolio de los favores con que el mando convida y seduce hasta á los ménos ambiciosos; ántes bien, queria conservar en sus manos las riendas del gobierno para sublimar la patria hasta la cima del mayor predominio, entendiendo que la felicidad pública traia en pos de sí, la dicha de todos y de cada uno.

No de otra suerte las flaquezas con que la demagogia persigue á toda situacion democrática, como dolencia congénita, desaparecian ante el pujante buen sentido práctico de los ciudadanos reunidos en las solemnes asambleas del Pnyx, ni tampoco se explicaria, desconociéndose ó negándose aquel hecho, cómo Atenas consiguió resistir á la oposicion con que los oligarcas, secundados por Esparta, procuraban minar sus instituciones. Y existian, sobre estos motivos puramente políticos y de circunstancias, otros que se referian á lo más esencial del genio ateniense, y que tambien nos descifran aquel enigma, y era su admirable aptitud para sentir las leyes y conveniencias del órden, su innata pasion por lo armónico, su instintiva tendencia á reproducir en lo humano, el equilibrio olímpico, la serenidad espléndida, el ritmo concertado con que se mostraban los dioses en el cielo.

Era el pueblo ateniense una sociedad modelada por la filosofía y el arte, la literatura y la litúrgia, y bajo este concepto la vida intelectual se compenetraba por tales y tan recónditos modos con la vida puramente fisiológica, que ambas parecian como singular consecuencia de movimientos, si en la forma distintos, en el fondo idénticos y similares. Así se comprende la superior significacion del arte en la historia griega, significacion tan ámplia y profunda, cuanto que sólo á la luz que de su estudio se desprende, hay posibilidad de obtener una idea adecuada del carácter típico de tan ensalzada civilizacion.

Porque el arte, en manos de sus maestros, es expresion ingénua de los más íntimos sentimientos, de las ideas

más fundamentales, de lo que en aquella sociedad parecia más arraigado, más querido y más noble: si la crítica admite que la presea artística es el símbolo que resume la doctrina dominante en un pueblo, nunca esta teoría recibió confirmacion más espléndida que la otorgada por la estética helénica, en el círculo y en el momento donde la estudiamos.

Medrado se hallaba entónces el cánon acomodaticio y deleznable del arte por el arte: vivia en Grecia el arte, y prosperaba y se imponia con respeto idolátrico á las muchedumbres, cual modo de ser de la existencia religiosa y civil que, léjos de repelerse, tirando á alcanzar cada una objetivos antitéticos, armonizábanse en privilegiado y voluntario acuerdo: no contradecia el Olimpo la tierra; no era lo trascendente, medroso término de la inmanencia, ántes bien aquella teogonía, haciéndose sensible por medio del antropomorfismo, purificaba la naturaleza física y la recomendaba cual medio de toda actividad y remate de todo esfuerzo.

Consecuencia legítima de esta manera de discurrir es el inocente empeño con que la imaginacion helénica inunda selvas, rios, montañas, las aguas del mar y los espacios de la atmósfera con personificaciones mitológicas, que influyendo á su vez sobre lo sensible humano, acrecientan la capacidad estética, pudiendo representarnos la Grecia, pero principalmente Atenas, como un país donde conscia ó irreflexivamente, todos trabajan con mayor ó menor acierto, y más ó ménos directamente en mejorar la forma hasta dotarla de cuantas perfecciones columbra la exaltada y exhuberante fantasía.

Responden á este fin, en mayor ó menor grado, todas las instituciones: la forma bella, armónica, equilibrada, justa, manteniendo un contrapeso permanente entre las oposiciones esenciales, trasformándose, segun los órdenes de la actividad donde deberia realizarse; hé aquí el ideal de aquel período histórico y de aquellos hombres: es en ellos el naturalismo la estática de la vida, la estética su dinámica, el amor á la verdad su más recio incentivo, la filosofía su más vigorosa y acatada disciplina. Por eso en Atenas, religion, política, filosofía, milicia, democracia, oligarquía, pasiones populares, triunfos bélicos y argucias diplomáticas, movimientos instintivos de las muchedumbres, y hasta los trasportes del individual orgullo, se concilian para fundar un monumento, que será algo más que una fábrica grandiosa, algo superior al esfuerzo de un escuadron de artistas, donde todos son generales, algo que nadie ha podido emular con éxito en lo futuro, porque el Partenon, que á él aludimos, fué en los dias prósperos de su secular historia, emblema apropiado de la cultura griega, en la época más brillante de su crecimiento.

III.

Cuando el patriotismo se nivela con el talento, éste con la energía y el carácter, y todos con la nobleza de la intencion y el desinterés y la pureza de la conducta, no hay obstáculo que resista su influencia poderosa.

Pericles, en este concepto era un verdadero patriota. Resumíanse en su persona las cualidades dominantes en sus conciudadanos, y si no mienten los testimonios escritos que de él llegaron hasta nosotros, podemos sospechar que Pericles, hasta con sus errores ó excesos, sirvió al patriotismo. Pero si en los fastos de la Grecia se destacan figuras que casi llegan á la de Pericles; lo que no admite duda es que ni Temistocles, ni Arístides, ni el mismo Cimon, supieron explotar tan hábilmente como aquél, el amor propio de los atenienses, haciéndolo servir, no en su individual beneficio, más en esplendor de la República.

La historia del Partenon, cuyas líneas generales nos interesa reproducir, habrá de justificarlo. Mas conviene saber, como antecedente necesario, que sin las coincidencias de la política, Pericles no habria podido llevar adelante sus proyectos: la política, por virtud del tratado de Arístides, que trajo como consecuencia la primacía de Atenas, colocó el tesoro de los confederados en manos de Pericles.

Si son exactos los cálculos de Boeckh, que ha consagrado muchas vigilias á estudiar la economía política y la Hacienda ateniense, el mencionado tesoro ascendia á considerable cantidad, fundándose para afirmarlo así, en que el tributo exigido á sus aliados montaba, ántes de comenzar la guerra del Peloponeso, á la cifra de seiscientos talentos anuales. Si á estos se añaden las cantidades que, gracias á la administracion del integérrimo Pericles, resultaban sobrantes todos los años, luégo de cubiertas las atenciones del presupuesto, no extrañaremos que el Tesoro nacional

reuniese en los dias más prósperos, cerca de diez mil talentos, que en nuestra moneda representan sobre cincuenta y seis millones de pesetas, suma crecidísima si se considera el elevadísimo valor del dinero en aquel período y en aquella nacion, relativamente al que representa en los tiempos modernos (1).

Tambien la política habia reconcentrado en Atenas legiones de artistas. La afluencia de acaudalados comerciantes extranjeros, el desarrollo del lujo, los atractivos del goce, la natural seduccion que sobre el ánimo ejercen siempre los grandes centros, donde á la libertad de las costumbres se asocia la posibilidad de satisfacer, hasta con exceso, las necesidades de la vida, el comercio de ideas y de relaciones fomentado por las expediciones bélicas, la misma naturaleza del Gobierno—como ninguno liberal, expansivo y tolerante;—la ruina, por último, de muchas ciudades, donde anteriormente ardia la llama del arte, daban á Atenas tales ventajas, que no puede sorprendernos nada de lo que allí ocurria en el órden de manifestaciones que nos interesa conocer y apreciar, durante el momento histórico á que debemos contraernos.

Ni contraría ni modera Pericles la fiebre de gloria que le invade; pero esta calentura no se parece á la que aqueja al ambicioso. Inmortalizará la fama su nombre, aunque él no lo sospeche; su afan se encamina á que Atenas se inmortalice, y para conseguirlo imagina dotarla de monumentos tan grandiosos y singulares, que ninguna otra ciudad pueda ofrecerlos semejantes.

Acuden entónces á su llamamiento los más hábiles profesores, y miéntras unos decoran el Pecilo con primorosas pinturas que recuerden los fástos gloriosos de la historia ciudadana, terminan otros egrégios edificios ó labran estátuas meritísimas, que serán en las calles y plazas, constante recreo de los sentidos y aguijon que estimule las disposiciones felices y la emulacion honrada de los maestros.

Todo convergia en Grecia á favorecer el culto de la belleza; por eso Pericles buscaba el satisfacer esta necesidad del pueblo, encerrando lo bello en una fábrica que, así como Atenas resume el genio helénico, así ella serviria de símbolo á la más alta expresion de esa misma cultura.

Era en Atenas la belleza algo más que una religion, era una virtud, ó lo que es lo mismo, la aspiracion eterna de las almas inflamadas en la vision de lo grandioso y lo sublime. Treinta mil espectadores aplaudian en los escaños del teatro de Baco, no léjos del Acrópolo edificado, al insigne poeta que colocaba en el más alto trono la belleza, y cuando pensando Isócrates como Eurípides arengaba á su auditorio, diciéndole que la belleza gozaba en el cielo de los mismos honores que en la tierra, la muchedumbre convenia en que este don precioso no se podia adquirir por el ésfuerzo humano como los más codiciados de la tierra, ántes bien procedia de favor especial, otorgado por los dioses á los mortales.

Refiriéndose á la material, decia el mismo Isócrates, que la belleza dulcificaba las costumbres y trasmitia un encanto inefable á la vida; que invitaba á las almas nobles al entusiasmo y á la gloria, fomentando las virtudes con más eficacia que las lecciones de la filosofía; que encendia el genio, y que las artes le eran deudoras de su orígen y de sus obras maestras, pues que tenian por meta ayudar é instruir mediante la imágen de lo bello (2).

Ya se alcanza cuál debia ser el concepto popular del arte al calor de esta doctrina: pensaba el griego que nada participaba tanto de la divinidad como lo bello, siguiéndose de este principio el afan, nunca satisfecho, de obtenerlo, realizarlo y ostentarlo. Dados estos antecedentes, explícase el éxito de la empresa acometida por Pericles, proponiéndose construir el Partenon, á pesar de los obstáculos con que sus émulos, no faltos de razones, le combatian.

IV.

No bien el navegante ha doblado la punta más avanzada del Cabo Sunium, cuando á lo léjos, recortándose sobre

(1) A fin de que el lector pueda apreciar esta diferencia, recordaremos que en la época á que nos referimos, la pieza de la vestimenta del hombre más elegante, la clamide ó chalmyde valia 12 dracmas, ó sean 11 pesetas: además, un ateniense podia vivir con 30 ó 45 céntimos, ó sean 2 ó 3 óbolos diarios. Véase á Boeckh, *Economía política de Atenas*.

(2) Isócrates. *Panegyric.* Helen, XXV.

el fondo de un cielo trasparente, limpido y sereno, descubre la silueta de una moderada eminencia, cuya cresta adornan ruinas perceptibles á la vista. Interroga con la mirada el espacio, y muy luego averigua el curioso, que los flancos del montículo se hallan revestidos de recios muros, que el tiempo y la mano del hombre aportillaron, y que en lo más alto se conserva no un edificio, mas el colosal y despedazado esqueleto de un monumento suntuoso. Constituye la eminencia el Acrópolo de Atenas: son las ruinas, lo que áun resta del Partenon.

Acostumbraban los antiguos griegos á establecer sus templos en parajes aislados y eminentes, rodeándolos de espesas murallas, que formaban como una suerte de ciudadela. Así lo testifican los arruinados santuarios de Corinto y de Sicyone; así lo comprueban las piedras áun enhiestas del templo de Júpiter Panhelénico en Egina; así lo está demostrando, por último, el Acrópolo con el Partenon. Era el Acrópolo la ciudadela ateniense.

En torno de ella y á sus plantas, extendíase la ciudad, alzábanse otros monumentos, tambien de arte primoroso; empero el representante verdadero y acatado de la religion y de la nacionalidad, el recinto que simbolizaba lo más sagrado de la tierra ateniense, era el Acrópolo.

De aquí el respeto que en los griegos inspiraba, los cuidados que exigia en los magistrados y su afan de embellecerlo.

Tenia el Acrópolo una doble significacion, que armonizándose justificaba su importancia.

Bajo la relacion litúrgica, la colina era el recinto donde habitaba Atenea, la fundadora de la ciudad, la vírgen bella y sin mácula, no engendrada; pero nacida de la cabeza del mismo Zeus, emanada de su entendimiento, destinada á proteger la grey ateniense contra todo linaje de enemigos y desgracias.

Bajo la relacion política, la colina valia tanto como el fundamento de la sociedad ática, el foco de donde irradiaba todo el calor que debia alimentar el patriotismo, la abnegacion, la sabiduría, la virtud, la inspiracion del poeta como la facultad creadora del artista. En la teogonía helénica, la naturaleza humana y la divina se relacionaban por los lazos de la herencia: las familias más distinguidas y más arcáicas; las que formaban el núcleo de las nacionalidades en que el mundo griego se subdividia, procedian directamente de los númenes ó de los héroes y semidioses. Atenea, siendo vírgen, era á la vez la madre de la generacion ateniense, circunstancia que declara su doble naturaleza celeste y terrena, la doble significacion del Santuario, religiosa la una, política la otra. Allí se conservaba el más puro concepto litúrgico; allí tambien existia el más antiguo abolengo de la gente autóctona.

Ni se olviden estas premisas cuando llegue el momento de apreciar en justicia, la valía histórico-estética de la obra artística que promueve estas observaciones. El simulacro de las panateneas, cuyo fragmento tenemos á la vista, ornaba el friso del Partenon. Esto basta para sospechar su valía, como documento precioso de una época y de una cultura á quienes tanto debe la civilizacion de la moderna Europa.

Cuando Pericles obtuvo el primer puesto en la direccion de los negocios públicos, no existia el primitivo Partenon. Habíanlo incendiado y destruido los persas. Decoraban el Acrópolo diferentes construcciones litúrgicas, y el muro de revestimiento se hallaba restaurado. Si algo faltaba á Atenas, que continuaba gozando de la primacía política en la confederacion panhelénica, que se miraba respetada en el mar y próspera en el interior, era el templo de su patrona. Considerada la sociedad ateniense como un cuerpo, parecia un cuerpo acéfalo: mutiló la espada del bárbaro su cabeza, y por tanto, preciso era coronar la obra de la diplomacia, de la prudencia, del arte militar y del favor divino, reemplazando el modesto y arrasado edificio, con un Santuario digno de la deidad, y acomodado á las pretensiones y circunstancias del momento.

Sabemos que Pericles luchaba con el partido oligárquico ó conservador, que recurria á toda clase de medios para desprestigiarle. Verdadero hombre de Estado, el estratego no respondia á las calumnias personales de sus detractores. Bastábale la tranquilidad de su conciencia y la pureza de sus limpios pensamientos. Pero en órden á su política, acudia á defenderla siempre que era atacada.

Acusábasele, pues, de que disponia del Tesoro de la Confederacion, no para satisfacer las atenciones de la defensa comun y de la guerra, único destino que legalmente debiera dársele, más en dotar á la ciudad de fábricas artísticas, con lo que, si bien fomentaba muchas industrias, concurriendo á la prosperidad de los artistas, excitaba las murmuraciones y la envidia de los confederados.

A pesar de estos juicios, no cejaba Pericles en sus propósitos. Habia Cimon, su rival, hecho construir los grandes muros, el Pecilo, el templo de Teseo, mítica representacion de la democracia ática, los Jardines de la Academia, el Gimnasio, y hasta se dice pertenecer á su administracion el templo de la Victoria en el area del Acrópolo. ¿Por

qué el nuevo estratego no habia de acrecentar estas riquezas, cuando autorizaban su proyecto la piedad, el patriotismo y la pública conveniencia?

Resuelta era la actitud de los oligarcas. «Deshónrase el pueblo, decian, y se atrae el universal menosprecio trasportando de Delos á Atenas el tesoro que pertenece á todos los griegos. Y hasta el pretexto más plausible que pudiéramos oponer á nuestros detractores—esto es, el temor de que los bárbaros no lo arrebatasen,—el propósito de ponerlo á buen recaudo, Pericles lo ha suprimido. Ultrajada se cree la Grecia y sujeta á escandalosa tiranía, cuando advierte que las sumas reunidas para el caso de una guerra nacional, se dedican á embellecer á Atenas, adornándola con rebuscadas preseas,—cual si se tratara de una mujer liviana cargada de piedras preciosas,—inundándola de estátuas y templos que cuestan mil talentos.»

Apercibido Pericles á la respuesta, contestaba lo siguiente, dirigiéndose al pueblo: «Vosotros, ciudadanos, sois los que en nombre de los confederados sosteneis las guerras, cuando es preciso, los que en su ventaja teneis distantes á los bárbaros, mientras aquellos no os suministran ni un caballo, ni un barco, ni un soldado, limitándose á pagar una contribucion. El dinero no pertenece al que lo dá, mas á quien lo recibe, desde el momento que éste cumple los compromisos que ha aceptado al percibirlo. Teneis reunido y preparado cuanto se necesita para la guerra; luego nadie puede negaros el derecho de emplear el sobrante en fábricas que, terminadas, os aseguran gloria imperecedera, miéntras acrecientan el bienestar, durante el tiempo que su construccion dura. Esas obras exigen trabajos de todo género, ocupan las artes, ponen en movimiento todos los brazos, procuran salario á casi todos los ciudadanos, y proveen al embellecimiento de la ciudad y á su subsistencia.»

Así interesaba Pericles el amor propio y se dirigia á los intereses privados de sus administrados. Atenas habia sido la verdadera libertadora del territorio helénico: mientras las otras ciudades se aliaban al bárbaro ó le abrian cobardemente sus puertas, ella derramaba su generosa sangre para romper las cadenas que las deshonraban. Justo era que dispusiese de las sumas que representaban la debilidad ó traicion de los aliados y cobardes. Mas los oligarcas insistian en que Pericles dilapidaba el Tesoro público con sus prodigalidades. Deseoso de terminar aquella lucha de escaramuzas, el grande hombre convocó al pueblo entero en Ekklesia, ó sea asamblea general, sobre la plataforma del Pnyx: cuantos habian cumplido los veinte años y podian arrostrar el exámen de la dokimasia tenian voto.

Pericles cansado de tanta oposicion, expuso su pensamiento, reclamando una perentoria y decisiva respuesta.

—Ha llegado, dijo, el momento de decidirse entre mi sistema y el de mis adversarios. ¿Creis que he gastado mucho?

—¡Demasiado! gritaron los concurrentes.

Pericles esperaba aquella respuesta. Sabia que los agentes de la oligarquía y del partido aristocrático tenian pervertida la opinion en las reuniones del Agora: inclinado el pueblo á la crítica y á la maledicencia, escuchaba la voz de aquellas sirenas engañosas que le hablaban de justicia, moralidad y derechos, cuando en la historia de su dominacion no escaseaban los motivos de legítima censura. Exaltaban los oligarcas su patriotismo, cuando merecian el epíteto de traidores, siendo evidente que se habian confabulado con los lacedemonios para facilitar la invasion del Ática. Pero en las democracias, suelen imponerse los más osados garrulos y malévolos, y el pueblo, siempre menor, cae en las redes que le tienden sus mismos adversarios.

No desmayó Pericles. Conocia el corazon humano como nadie, y además sabia que el carácter ateniense habia de responder á ciertos resortes, cuyo mecanismo no era para él un misterio.

Serenado el tumulto, continuó su interrumpida arenga, sin mostrar enojo ni desprecio, sin que su semblante, siempre sereno, arguyera el más pasajero disgusto.

—Está bien; he gastado demasiado, conforme. En lo sucesivo no gastaré ni un óbolo del Tesoro público. El Partenon sin embargo se fabricará, y se fabricará con tales condiciones artísticas, con tales elementos de belleza y de riqueza, que ha de ser asombro y encanto de las futuras generaciones. Ni sereis vosotros los que sufragareis sus gastos, estos pesarán exclusivamente sobre mi peculio, y por consiguiente, mi propio nombre será el que ha de inscribir la mano del artista sobre este y los otros monumentos que yo consagre, en loor de los dioses y para gloria de mi patria.

Pericles no se equivocaba; la asamblea prorumpió en vítores, autorizándole para disponer, sin género alguno de escrúpulo, de las riquezas del Estado.

V.

Es el templo de Atenas, obra de una generacion, que se llama Fidias. El autor de la colosal estátua criselefantina no es un hombre, es una reunion de artistas, englobados en su personalidad gigante. Trabajan bajo su direccion suprema en aquél ó en otros monumentos, Ictino, Calicrates, Mnesilao, Corebo, Metagene, Jenocles, Mnesicleo, arquitectos renombrados; Alkameno, Ktesilao, Nausides, Policletes, Myron, que animan el mármol; Polygnoto, Zeuxis, Panenos, Mikon, Apolodoro y Parrhassios, que labran selectas pinturas parietarias. Todos ponen á contribucion su ingenio y sus esfuerzos, todos sonrien, porque el oro circula y premia las fatigas. Atenas libre de enemigos si no depone las armas, las conserva ociosas en el cinto ó en la mano de sus hoplites y caballeros. Habíase convertido el Ática en un improvisado taller. Aquella política previsora y sagaz, queria que la molicie no trocara en turbulenta demagogia la democracia. Todos tenian ante sí alguna lucrativa faena que desempeñar. Ocupábanse los maestros del arte en las labores superiores y más delicadas, y á su lado cohortes de obreros secundaban solícitos sus designios.

Seria de ver la animacion que reinaba en la numerosa colmena ateniense, donde el martilleo del que forjaba los instrumentos necesarios para la labra de las piedras, se confundia con los gritos de los carreteros que trasportaban los mármoles del Pentelico, la algazara de los marinos volviendo de lejanos climas con el ébano y el marfil, la alegría atolondrada de las muchachas, al tejer las cuerdas para la elevacion de los materiales, la monótona cantinela de los latomos, de los preparadores de las policromas pinturas y de las armaduras, con los gritos, en fin, de cuantos figuraban como actores más ó ménos importantes, en aquella colosal empresa.

Ocho años bastaron para que el Partenon se terminase. El tercero de la Olimpiada octogésimaquinta (437) Fidias colocaba en su naos la estátua de Atenea, indicando que se hallaba concluido. Con fundamento se cree que las obras se comenzaron despues de expatriado Temistocles, hijo de Milesias, esto es, entre 445 y 444 ántes de nuestra Era.

Ni fué aquella la única escultura producto de las manos del inmortal artista, en ocasion tan solemne. Tres eran los simulacros de la diosa destinados á decorar el Acrópolo. Ocupaba el primero, la cela del Partenon: media 14 metros 425 milímetros de altura y se componia de marfil y oro; el segundo, de bronce, denominado Atenea Lemniena, destinado á otro recinto; y por último, el tercero, tambien de bronce y de gran tamaño, puesto entre el Partenon y los Propyleos, de modo que lo divisara el navegante que se acercaba al Pireo.

Terminadas las obras, declaróse sagrado el recinto del Acrópolo, hurtandósele á toda profanacion. Magnífico era el monumento, pero sus costos excedieron, segun cálculos, de dos mil talentos, pues sólo la estátua criselefantina, contenia oro por valor de quinientos, ó sean unos tres millones de pesetas. No hay que considerar elevadas estas cifras. El Partenon no fué obra de los esclavos, ni de los prisioneros de guerra, como las grandes fábricas del Egipto, ó de la Asiria, como la Piscina de Agrigento, los templos de Selinonte ó las Latomias de Siracusa: Pericles se propuso que la morada de Atenea, emanada del trabajo libre, fuera creacion de la democracia ateniense, de los ciudadanos que con conciencia de su dignidad, colaboraban á una faena que habia de inmortalizarlos.

Algo fundaria aquel régimen político al lado de las ruinas que se le atribuyen. Por lo ménos fundaria el eterno patron para medir todo superior trabajo estético engendrado por el nivel ó el mazo: es el Partenon su símbolo pacífico, el triunfo de sus fuerzas bien dirigidas, vigorizando á la vez aquella constitucion social y política, áun hoy ensalzada por críticos desapasionados (1).

Ni con la muerte de Pericles terminaron los embellecimientos del Acrópolo. Consiguió Licurgo destinar sumas no insignificantes á enriquecerlo. Reinando Augusto elevóse el pedestal enorme que soportaba la estátua de Agrippa; á este periodo tambien, corresponde el templo circular de Roma y de Augusto, cuyos sucesores siguieron su ejemplo, haciendo colocar en la privilegiada altura, numerosas estátuas con inscripciones conmemorativas.

---

(1) V. Henry Houssaye.

Vencida la democracia, arruinado su imperio, por causas que no nos cumple ni áun indicar en este sitio, rodó Atenas por la pendiente de una triste decadencia. Lacharés, cuya tiranía igualaba á su impiedad, puso el primero la sacrílega mano sobre el Partenon: arrebató los escudos de oro colocados en el friso y el metal precioso de la estátua criselefantina y huyó á Beocia.

Otro déspota, Demetrius, elige la parte posterior del Santuario para morada suya, donde Lámia con otras meretrices, intentan, en vano, destruir su mortal fastidio.

Asedian los romanos la ciudad sagrada, y Aristion que la tiraniza deja extinguir la llama inmortal que arde ante la diosa.

Entra Sylla el recinto á saco, y destruye la puerta de la ciudadela, pero respeta el resto. Arrebatan los Césares á las domeñadas ciudades griegas sus artisticos atavíos para enriquecer los palacios y villas del Lacio y de la Campania; Atenas líbrase de su rapacidad y de sus desmanes.

Sólo el infame Neron cambiaria de temperamento: la ruina del Acrópolo comienza mayormente en su reinado ¡como si le faltaran títulos á la más aborrecible de las glorias, el destino habia de perseguirle tambien en ésta!

Acercábase el momento fatal. En adelante anónimos depredadores arrebatarian todo lo trasportable, desde las Gracias esculpidas por Sócrates, hasta las estátuas de Fidias.

Hoy los emperadores bizantinos, luégo los hombres del Norte, más adelante los iconoclastas, los cruzados, los turcos, todos concurrieron á la empresa destructora. El templo griego se trasformó en iglesia católica, luégo en mezquita, al cabo en depósito de pólvora y armas. Todo cambia sobre la colina; los Propyleos conviértense en morada de un Aga, el Erecteon en un Harem, el templo de la Victoria en escuela de música, otros edificios desaparecen bajo la tierra y la piedra que acumulan los artilleros, al construir baterías para sus cañones.

En 1573 Martin Kraus, profesor de Tubinga, pide informes acerca del Partenon; uno de sus corresponsales píntale su lamentable estado, llamándole Panteon; otro lo designa con el título de templo de una deidad desconocida.

Incendia el rayo en 1656 un depósito de pólvora, que causa destrozos en los edificios.

En 1674 visitan el Partenon varios franceses y Carrey, discípulo de Lebrun, copia las esculturas.

Dos años despues Spon y Wheler, lo estudian, consignando en un libro el fruto de sus pesquisas. Aun estaba el edificio casi intacto.

En el invierno de 1687 los venecianos, dueños ya de la Morea, desembarcan en el Pireo y asedian á Atenas. Destruyen los turcos el templo de la Victoria y sobre él levantan una batería. El conde de Kœningsmarck, lugarteniente de Morosini, que capitanea las fuerzas de la Señoría, coloca sus cañones sobre las colinas que caen al occidente del Acrópolo: rompe el fuego el 26 de Setiembre, tomando por principal objetivo el bulto del Partenon, donde los otomanos habian concentrado sus familias y sus haciendas. En la tarde del 28, una bomba inflama cierta cantidad de pólvora y el Partenon estalla: ¡la nave con su primoroso friso, ocho columnas del pórtico septentrional, seis del meridional con su entablamento, saltan en pedazos!

Rindiéronse los turcos, abrumados por aquella catástrofe, y Morosini, el peloponesiaco, como si se propusiera vengar las derrotas que el pueblo ateniense causara en remotas edades á sus mayores, continúa á sangre fria, la comenzada ruina. Arrancan sus soldados los caballos y el carro de Atenea que decoran el fronton oriental, si bien con tanta torpeza, que el grupo entero se desprende con estrépito y se rompe. Aquel siniestro es la señal del saqueo. Los jefes subalternos quieren llevarse algun testimonio de sus hazañas, y hasta Copenhague llegan trozos desprendidos de los venerandos muros. Así, en veinte años, los hombres destruyen lo que habian respetado los siglos.

Tambien el Erecteon sucumbiria durante la guerra de la independencia, y como sino hubiera bastantes ruinas para contristar el apenado ánimo, Lord Elgin, embajador de Inglaterra en Constantinopla, consigue del turco, en 1810, autorizacion especial para apoderarse de cuanto en el Acrópolo estime meritorio, y trasportarlo á su isla. Más de doscientos piés de friso arrancó Lord Elgin del Partenon, con varias metopas y trozos de chapiteles, cornisas, triglifos y entablamentos. Así el hombre de la cultura completaba reflexivamente el desden instintivo del bárbaro ó las crueldades de la guerra: así en plena civilizacion se atentaba á la herencia de un pueblo desgraciado, pero no digno de semejante infamia. Ecos Byron y Chateaubriand de la indignada Europa, aplicaron el debido castigo á las hazañas del diplomático rapaz, á quien ni áun absuelve el deseo de ceder á su patria lo que ciertamente no le pertenecia, á pesar del rescripto autocrático del soberano islamita.

VI.

Componíase el Partenon, labrado todo de mármol pentélico, de un rectángulo principal que constituia el Santuario, dividiéndose en su interior en dos compartimentos, de los cuales el mayor abríase al Oriente, conteniendo la estátua de Atenea, y el menor, dicho opisthodomo, comunicábase con el átrio por el Occidente, encerrando el Tesoro nacional. Rodeaba esta fábrica un peristilo continuo, que en los costados menores ó fachadas, decoraban ocho columnas y diez y siete en cada uno de los lados, incluyendo dos veces las de los ángulos. Descansaba la fábrica sobre un emplazamiento con tres anchas gradas, de unos tres metros de altura en conjunto.

. Pertenece el edificio al estilo dórico.

Decoraban el peristilo y la cella por su parte exterior, esculturas de que luégo nos ocuparemos. Cúmplenos, por el momento, decir que los frontones aparecian coronados con hojas de acanto, reunidas en haz vistoso, sospechándose con razon que en sus ángulos sostenian doradas trípodes, esfinges ó fantásticos animales.

Ostentaba la fachada oriental una decoracion movible, dispuesta sobre el arquitrave, en la parte superior de cada metopa, consistiendo en escudos de oro, construidos y ofrendados durante la administracion de Licurgo.

Tan arruinado se halla el interior, que los arqueólogos más diligentes vacilan al trazar la manera como hubo de ordenarse. Hasta se ignoraba el órden de las columnas; mas luégo se ha descubierto que pertenecian al estilo dórico, habiéndose colocado diez á cada lado, sobre las que se levantaba una segunda línea de otras de menores dimensiones. Desde Quatremere de Quincy hasta Falkener, desde Beulé hasta Ronchaud, todos convienen en que á semejanza de los templos de Egina y de Poestum, el Partenon ofrecia esta particular circunstancia.

Segun la costumbre establecida, cubria la pintura policroma los miembros arquitectónicos superiores, que resaltaban y se distinguian fuertemente, por la viveza y el contraste de los colores empleados.

Fijándonos en las esculturas, diremos de ellas lo que nos interesa bajo la relacion de nuestro estudio. Segun Pausanias, veíase representada en el tímpano del fronton anterior el nacimiento de Atenea; en el opuesto, la querella entre Poseidon y la Diosa cuando se disputaban el dominio del Ática. Aun se conservan restos de ambos simulacros, áun se puede sospechar por lo existente, la magnificencia de lo que ha desaparecido.

No eran ménos bellos los altos relieves contenidos en las treinta y dos metopas que enriquecian cada uno de los costados y en las catorce que se notaban respectivamente, en ambas fachadas. De estas preseas artísticas, el mayor número ha sido destruido ó mutilado: una posee el Louvre, quince existen en el Museo británico, donde hemos tenido ocasion de estudiarlas. Esculpiéronse en ellas los trances diversos de la leyenda de Atenea, tanto en su aspecto puramente mitológico, como en el heróico. Relacionábase el primero con el total ciclo de las concepciones míticas que se desarrollaban en los frontones; aparecia luégo en la fachada principal, la diosa con los héroes que protegia, y cuyas hazañas y beneficios mostrábanse al espectador: ocupaban la posterior los hombres y su historia, el triunfo de los atenienses sobre los persas; esto es, la victoria de la civilizacion sobre la barbarie, obtenida con el directo apoyo de la deidad reverenciada. Y como nexo entre lo divino y lo humano, escribió el arte en las metopas laterales los orígenes fabuloso-históricos de Atenas y de su religion; los hechos del sabio instituidor Erecteo, hijo de Atenea; la suerte de las hijas de Cecrops, sus sacerdotisas; el establecimiento de su propio culto con las diversas fases litúrgicas, míticas y reales de la sociedad naciente, dentro del círculo de las tradiciones patrias.

Basta esta somera é incompleta descripcion, para que se columbre el alto pensamiento filosófico que presidia al decorado del templo. Armonizábanse las distintas partes bajo una superior unidad, representada por la doble concepcion mítico-humana de Atenea. Todo el Olimpo, toda la historia de la cultura primitiva, ó más bien de sus fundamentos y arranques, exponíase á la contemplacion de la piedad y del patriotismo, que con secretos lazos se asociaban.

Ni podian descubrirse por la crítica más suspicaz, tendencias antitéticas en aquel poema de piedra, escrito con el cincel y el mazo: á las doctrinas cosmogónicas y de la teogonía, acompañaban las filosóficas y sociales, concibiéndose las últimas en estrecha correspondencia con las primeras. Era la leyenda ateniense la más bella, completa y orde-

nada expresion de los medios fabulosos, legendarios y reales, por donde los hombres habian pasado de las tinieblas de la vida salvaje á los esplendores del progreso; y en este sentido Atenea, que representaba el rayo de luz esplendorosa emanado de la cabeza de Zeus, tambien personificaba el pensamiento reflexivo, brotando del cerebro humano y vigorizando la vida con sus fecundas afirmaciones.

Grave error cometeria quien se acercara á estas antiguallas, viendo en ellas únicamente, el testimonio de un período de esplendor y prosperidad económica, en donde individuos y muchedumbres buscaban un sensual contentamiento. Con más noble criterio debemos juzgarlas, que no sólo merecen aprecio como meras creaciones de la facultad estética, mas tambien cual ricos documentos y páginas elocuentes de un pasado insigne, que áun vive y se perpetúa con el no rechazado influjo que ejerce sobre lo presente y que extenderá á lo porvenir.

VII.

Necesitábanse estos antecedentes para que el lector benévolo, pudiera acompañarnos con gusto, conocimiento é intencionada curiosidad en el estudio de los fragmentos que forman la materia de la presente monografía. Tan enlazada muéstrase la cultura latina con la griega, que no es permitido discurrir sobre aquella—con filosóficas pretensiones—sin que la imaginacion lleve á la segunda, considerándola cual sagrado depósito, donde se conservan innúmeros principios, que luégo, desarrollados y complicados, constituyen, la mitad por lo ménos, del tejido de la historia moderna. Esto explica la marcha que la Arqueología sigue en sus labores.

Representa el objeto arcáico, á sus ojos, por lo ménos dos merecimientos: el uno externo, puramente convencional, circunscrito, palpable, refiriéndose á la forma, al tecnicismo y á la ejecucion; este es el merecimiento estético: el otro intimo, necesario, ilimitado, sólo á la reflexion patente, espaciándose en los ámbitos del pensamiento y de la idea; este es el merecimiento científico y filosófico.

Aquél agrada principalmente, éste principalmente educa; aquél se siente, éste se descubre por el raciocinio; el uno afecta á los modos orgánicos de la civilizacion, á lo que llamaríamos la plástica del desarrollo civil; el otro á lo esencial, á lo permanente, á lo que la naturaleza humana entraña en sus más recónditos secretos.

Con ser el monumento que promueve el presente estudio, meritísimo, artísticamente examinado, no podria ni deberia suscitar nuestras aficiones en el grado que las promueve, si careciese del crédito superior que aquilata su valía: un pedazo de friso, por más que se atribuya á Fidias, no pasaria de ser una antigualla digna de figurar en un Museo; pero cuando ese mutilado fragmento nos lleva á leer en el gráfico libro de la escultura y de la arquitectura, las cláusulas más importantes de una historia que es nuestra propia historia, la historia del pensamiento humano, que pugna por convertir la tierra en verdadero eden de bienandanza; cuando ese desprendido giron del emblemático estandarte ateniense, procede del Partenon y encierra un episodio de las Panateas, entónces se justifica el esmero con que intentamos exhibirlo y el trabajo que otros emplearon al procurarnos su disfrute.

¿Pero qué significaban las Panateneas? ¿Un cuadro más en el baldío panorama de la fábula? ¿Quizá una concepcion mítica sin resonancia en la vida positiva, sin propios y legítimos alcances filosóficos? ¿Tal vez la fantástica representacion de sucesos de todo punto sobrenaturales, engendro á un tiempo de la fantasía enferma y de la poesía puesta á su servicio?

Todo lo contrario; las Panateneas con ser unas fiestas litúrgicas, nada tenian de abstracto ni de fabuloso. Así lo demostrará el exámen que de ellas haremos, en breves términos.

Sencillas en un principio, celebrábalas el pueblo ateniense en obsequio de su diosa con el nombre de Ateneas, empero, luego que segun la leyenda, Teseo reunió bajo la disciplina de la ciudad los distintos burgos del Ática, aquellas se denominaron Panateneas, ó Ateneas generales.

Con el trascurso de los tiempos hubieron de complicarse, y se tenian con modesta pompa todos los años, con la mayor ostentacion posible, el tercero de cada olimpiada.

Comenzaban las ceremonias con tres suertes de certámenes, donde se otorgaba igual atencion á las facultades físicas que á las intelectuales: consecuente el genio ateniense con los principios que le comunicaban su mayor brio,

no apartaba la forma de la esencia, estimando la naturaleza humana como un todo armónico, exento de dualismo ó de contradiccion.

Dividíanse los certámenes en ejercicios de agilidad (carreras), gímnicos y musicales, que abarcaban las lides de los poetas y rapsodas. Tratábase de actos populares, y bajo este concepto, presidíanlos diez comisarios elegidos por cada una de las diez tribus que se repartian el Ática, cuidando aquellos de establecer los programas, dirigir su cumplimiento y otorgar las recompensas. Concordándose la piedad con el patriotismo, daban á las ceremonias una resonancia que ninguna otra alcanzaba.

Iniciábanse los combates el primer dia, muy de mañana, con una alusion al principal significado de Atenea. Reuníanse los jóvenes justadores en el Cerámico, suburbio de la ciudad, y desde allí atravesaban las calles de ésta, con antorchas encendidas en las manos, que trocaban mútuamente, y que de no apagarse, aventajaban á los favorecidos de este modo por la diosa.

En la tarde del mismo dia, repetíase el simulacro á caballo. Visiblemente queríase representar en esta pacífica contienda, la comunicacion paulatina de las luces entre los hombres, gracias al favor de la augusta protectora.

Terminada la primera parte—que ofrecia otros episodios—empezaban los combates gímnicos ó de los atletas, verificándose fuera de la ciudad en nivelada y aderezada llanura, vecina á la corriente del Ilisus, fresco riachuelo que corriendo á lo largo de la vega ateniense, llevaba sus aguas al golfo del Pireo.

Pericles con profunda intencion, añadió los certámenes poético-musicales. Su naturaleza, la parte que en ellos tomaba la política, los recuerdos que en la mente suscitaban, la valía atribuida al premio, todo hacia que estos certámenes inspirasen vivísimo y no subalterno interés en las poblaciones de la Grecia. Vivos y calorosos eran los debates, entusiastas los aplausos, codiciados los primeros puestos, ostensible la oposicion de los partidos, siquiera la democracia apareciese triunfante.

Himnos entusiastas se entonaban en honra de Harmodius y Aristogiton, ardientes patriotas que se sacrificaron por libertar á Atenas del yugo de los Pisistratidas; cantábanse otras victorias, y con el tiempo, tambien se prescribia el elogio de Trasíbulo, que ahuyentó á los treinta tiranos. Por tales modos la fiesta litúrgica, participaba de la commemoracion cívica, y los medros políticos fueron sancionados por la religion.

Remataban estas ceremonias con una procesion general, que desde el Cerámico se dirigia al santuario de Déméter eleusina, por la *Via Sacra:* con grandísima pompa y solemnidad, conducíase un velo ó peplos bordado de oro, donde artísticamente habíanse figurado las luchas de Atenea (Pallas) contra los titanes y gigantes.

Prendíase el peplos á los mástiles de un pequeño navío, denominado como la diosa, indicando que ésta habia llegado á Atenas por las aguas, y en semejante disposicion, arrastrábanlo hasta Eleusis ocultas máquinas, impulsadas por operarios que no se mostraban á la vista del público.

Colocábanse á la cabeza del cortejo venerables ancianos, donde la belleza física aparecia realzada con la majestad de los años, llevando en sus manos el simbólico ramo de oliva. Seguia buen número de matronas atenienses, asimismo elegidas entre las más hermosas; venian luégo los hombres más fornidos y briosos, armados de cascos, lanzas y escudos, acompañándoles los metecos ó extranjeros domiciliados en el Ática, con instrumentos de agricultura por trofeo.

Reservábase el quinto lugar para las mujeres, tambien en lo mas granado de la existencia, escoltándolas buen golpe de metecas con vasijas propias para recoger el agua.

Desfilaba en seguida la juventud ateniense más distinguida; ellos elegantemente ataviados con coronas de mirto, yedra y violeta, entonando litúrgicas cantinelas; ellas conduciendo elegantes cestillos, que contenian simbólicos presentes, ocultos á los ojos profanos con adecuados lienzos. Considerábase envidiable honor el ser elegida para este acto, como se tenia por insulto y menosprecio excesivo, el haber sido calificada indigna de figurar en la ceremonia. Ni iban solas las doncellas atenienses, ántes bien, las acompañaban las otras de estirpe extranjera, con asientos y parasoles á su servicio.

Durante el tránsito, resonaba el espacio con los cánticos de rúbrica, tomados de las rapsodias homéricas, y no se disolvia la procesion sin que el pueblo ateniense invocara con ahinco, el favor y el patronazgo de su númen (1).

---

(1) Para mayores detalles véanse entre otros muchos, MEURSIUS, *Panathenæa*, tomo II, y ALFRED MAURY, *Religions de la Grece*, tomo II

Parécenos que con esta sencilla descripcion podemos estudiar con fruto el friso de la cela, donde están figuradas las Panateneas, verdadero emblema de la union y concordia de las tribus esparcidas por el Ática.

VIII.

Hemos dicho que el nacimiento de Atenea habia inspirado las esculturas del fronton oriental, y sus querellas con Poseidon las del opuesto: hemos notado como las metopas del friso exterior resumian los triunfos de la civilizacion arcáica, simbolizada en Atenea, resultando glorificado el genio helénico en sus varias y más prominentes manifestaciones, y renaciendo así las memorias más indescifrables; las leyendas más nebulosas que tomaban cuerpo y se perpetuaban. Necesitábase, no obstante, algo que completase aquella série de enseñanzas, y esta necesidad hubieron de satisfacerla las escenas representadas en las Panateneas.

De este modo convertíase el santuario en centro histórico é ideal típico de la cultura jonia, en cuyo derredor se agrupaban las poblaciones de la Helade, y hasta todas las del mundo conocido, por efecto de una gravitacion moral que obligaba á los más refractarios á inspirarse en los progresos que las luces realizan en tan privilegiado territorio.

Habia el artista, sintiendo en su pecho las palpitaciones de la conciencia y del sentimiento jónico, rendido tributo en lo exterior, á la leyenda y á la historia, á lo tradicional y á lo contemporáneo; ahora, acercaríase á lo más preciado del monumento—el simulacro de Atenea—y lícito le era mostrar la grey sumisa, adorándola en la más solemne de las ceremonias religiosas y nacionales.

Cuando la obra de Fidias estaba en su sitio, presentaba á la contemplacion del curioso, una variedad de lecciones magistralmente armonizadas, que principiando en la fachada posterior del edificio, se continuaban por los costados hasta terminar en la parte anterior, donde se abria, como es sabido, el ingreso principal del templo. Con arreglo á este plan los Panateas, arrancando del Occidente, remataban en el punto preciso que primero iluminaba el sol levante, con sus bienhechores rayos.

Segun los más autorizados críticos, iniciase el simulacro con los preparativos y el comienzo de la procesion. Calcúlase que el acto se realizaba extramuros. Vénse aquí los jinetes montados en caballos oriundos de la Tesalia, apresurándose á reunirse con sus compañeros ya en movimiento, reclaman otros sus cabalgaduras, ó las amansan con la mano y la palabra ántes de montarlas: un jóven retardado vístese la túnica; otro se ajusta el calzado. Hay caballos que se encabritan, que piafan; tan completa es la ilusion y la expresiva realidad del dibujo; alguno alarga el cuello para ahuyentar los insectos que le molestan, y es tan superior la mano de obra, tan equilibrado el ordenamiento, que léjos de abatir, el realismo representado, atrae y entusiasma á los más exigentes.

Pasando de la parte postrera á los costados, la procesion se bifurca, probablemente imitando lo que en la realidad acontecia: al pisar la sagrada meseta, los congregados debian tomar por derecha y por izquierda, rodeando el Partenon, hasta encontrarse en su pronaos al mismo tiempo.

Decimos que en las partes laterales del friso interior aparecen en primer término grupos de caballeros cerrando el cortejo: corresponden estos jinetes á la juventud dorada del Ática; los brutos que dominan ponen en la memoria las descripciones hípicas de Jenofonte. Traen los jóvenes por tocado el sombrero tesaliense, cuando no conservan desnuda la cabeza; visten unos la elegante y ligera clámide, otros la túnica sencilla, y no es raro descubrir algunos con botinas ó sandalias. Faltan los arneses á los caballos, sin que se les note otro arreo que el indispensable para regirlos.

Ruedan delante del escuadron las cuadrigas, conducidas por delicadas manos femeninas, asistidas por un peaton situado detrás ó á la cabeza de los animales, y de un guerrero que las acompaña, dentro del carro.

Como en la realidad no se veian estas cuadrigas, opinan varios críticos que eran la representacion simbólica de las tribus del Ática; otros, con Offrid Müller y Lenormant, sostienen que las jóvenes personifican el génio bélico, bajo el epíteto de *Hamillæ:* entiende Beule que los carros se refieren á las luchas que se tenian en las orillas del Ilisus, miéntras Ronchaud imagina que las cuadrigas podian muy bien asistir á la procesion, ocupando los atletas vencedores, un puesto honorífico en ellas, figurando las doncellas en este caso la Victoria que les habia favorecido.

Ocupan el frente de las cuadrigas, en la parte Norte, un coro de hombres de edades diversas, precediéndoles tañe-

dores de flauta y de lira; probablemente los que habian triunfado en los certámenes poéticos y musicales. Más hácia el Este hallábanse los *ascophoros* ó portadores de odres de cuero, los metecos con sus agrícolas instrumentos, y por último, los victimarios con los animales destinados al sacrificio.

En la parte opuesta, ó sea la del Sur, un grupo de *Thallophoros* ó portadores de ramos, correspondia á los coros y músicos del septentrion; descubríanse delante las *diphrophoras* ó mujeres metecas encargadas de llevar los asientos, y por último, otros victimarios ó sacrificadores: la ofrenda hecha por el Ática consistia en toros, vacas y becerras.

En llegando á la parte frontera ó principal, ofrecia el friso comenzando en el ángulo Nordeste, una tropa de garridas jóvenes con vasos artísticos, candelabros y otros adminículos en las manos. Vuélvense hácia ellas dos personajes, visiblemente mantenedores del órden, y un tercero parece como que marca el paraje donde el altar de la diosa se levanta. En la esquina contraria, un hombre sirve de lazo entre los victimarios del friso meridional y las vírgenes atenienses, que tambien aquí se nos exhiben, con la actitud del recogimiento y de la devocion, inclinada la gallarda cabeza sobre el delicado seno, con el desnudo brazo elegantemente caido sobre la plegada túnica, y trasportando las vasijas del culto ó las ofrendas.

Sencillas metecas las adelantan con parasoles, sitiales y otros utensilios: cuatro hierofantes con sendos bastones, las preceden, y por último, en cada uno de los costados del ingreso, cuéntanse ocho divinidades, de las cuales seis están sentadas y dos en pié. Offried Müller sostuvo que estos númenes syntronos, representaban las divinidades cuyos santuarios se encontraban en la carrera de la procesion ó en el mismo Acrópolo. Entiende Ronchaud que son las principales divinidades del Ática, denotando con su presencia la union de sus tribus bajo la hejemonia de Atenas, lo que recordaba el orígen político de la fiesta, mediante la idea que hubo de promoverla.

No parece violenta esta interpretacion: segun todas las probabilidades, en este doble grupo enuméranse Démeter, Persefone y Triptolemo, cuya alta significacion hemos estudiado en un trabajo análogo al presente, contenido en el volúmen II de este repertorio; Poseidon y Erecteo, Hephaestos y Atenea, los Anaces (Dioscuros), Vénus, Teseo, Zeus, Némesis y Helena (1), representacion de fenómenos naturales, mayormente localizados en la region del Ática, desdoblamientos de mitos asiáticos, adaptados á la comarca por la fantasía extremada de los helenos.

Ofrecia el friso sobre la puerta de la cela, á los inocentes Arréphoras, tornando de su nocturna expedicion en busca de la estofa con que la sacerdotisa habia de tejer el peplos de Atenea. Junto á ellas destácase el sacerdote, que con un efebo pliega el manto ó velo, descolgado ya del navío.

Así concluia esta epopeya nacional, en donde, bueno es repetirlo, hombres y dioses se codeaban, donde lo telúrico continuaba lo celeste, y lo humano lo divino. Narraba el primer canto la lucha de Atenea con las divinidades enemigas, el contraste entre la luz y la sombra, y en otro sentido, entre los primitivos colonos pelásgicos y helenos y los autóctonos: seguian las hazañas de la edad heróica, los ténues vajidos del progreso, las primeras tentativas de la reforma, las invenciones en su más arcáico concepto: las victorias sobre los persas decian el colmo de la preponderancia, las Panateas eran el tributo de un pueblo agradecido y adulto que, recordando los beneficios de la idea religiosa, consagraba á la vez los triunfos del derecho y de la razon, vistos en los fastos de la democracia.

IX.

Ménos que el tiempo respetaron los hombres la obra inmortal de Fidias. Borrado, mutilado ó esparcido en distintos Museos hállase el friso de las Panateas: los fragmentos existentes enriquecen en su mayoría el Museo británico. En el monumento todavía se conserva la parte que corresponde á la fachada del Oeste, salvo un pedazo arrancado por lord Elgin. Tambien guárdanse en Atenas, en apropiado lugar, otros recogidos entre las ruinas. A este número pertenecen los que gozamos, gracias á la diligencia y al celo de los individuos que componian la Comision Arqueoló-

(1) Seguimos en estas atribuciones, principalmente á L. Ronchaud.

gica española que en 1871 recorrió las costas de la Grecia, del Asia menor y del Egipto á bordo de la *Arapiles* (1).

Mide el fragmento que designaremos con la letra *A* un metro de alto por un metro veinte centímetros de ancho. Indudablemente la escena figurada nos autoriza para afirmar que este bajo-relieve correspondia á una de las partes laterales del friso, á aquella donde se figuró el escuadron de jinetes que cerraba el cortejo. Con efecto, en el centro se destaca un caballero destocado, vistiendo la ligera túnica recogida sobre el muslo y limitada por la parte superior al hombro. Monta un animal de bella estampa que se encabrita, sin que por esto el efebo pierda su apostura. Vénse delante otros dos caballeros, y el que despues los sigue, apoya su derecha mano en la parte anterior de la cabeza, mientras con la izquierda enfrena su cabalgadura.

Lo primero que en el grupo se nota, desde el punto de vista técnico, es la composicion sóbria é inteligente; luégo resalta la belleza del dibujo, lo gallardo de las actitudes y la verdad sorprendente en los detalles anatómicos. El caballo del centro, único que á satisfaccion puede estudiarse, nada deja que desear, tanto como proporciones, cuanto como modelado inteligente y juego de luces y sombras. Adivínase que el arte que lo ha producido, aunque tiene por norte la naturaleza, comprende la necesidad de exhibirla, acomodándola al patron de lo bello, segun que la imaginacion y el buen gusto lo determinan. Ni es ménos notable el simulacro, por el movimiento que las líneas bien dispuestas trasmitieron al conjunto, como por el conocimiento superior que presupone de las leyes de la perspectiva.

¡Lástima que el rostro del jinete del centro esté casi borrado! Sin embargo lo poco que existe, dícenos que aquella cabeza, sino fué labrada por el mismo Fidias, discípulo suyo hubo de ser quien la esculpió, ateniéndose á sus dibujos, á su método y á sus consejos. No dice ménos el plegado de la túnica que viste el caballero de la parte trasera: la manera de concebir el ropaje, con sus ondulaciones, arguye un maestro que ha llegado á las más nobles alturas de su profesion.

Tambien el fragmento *B* (alto 1^m, ancho 1,22) corresponde á la parte de friso que inmediatamente seguia á la anterior. Llenan el mármol la mitad posterior de una cuadriga, un guerrero que á pié acompaña á la Victoria, y otra figura varonil, desnuda, que parece detener á los caballos que arrastran un carro que no se ve. De la cuadriga sólo se distingue la rueda izquierda y una parte del vehículo: destácase en primer término el hoplite con túnica, casco y escudo; detrás se alza la jóven conductora envuelta en ámplio velo; y por último, la vista se detiene en la tercera figura, cuya desnudez no cubre el manto que habria caido al suelo sino lo detuviera la mano izquierda, en alto levantada. Aunque este personaje carece de cabeza, lo que resta basta para enseñarnos que no es indigno del talento á quien se atribuye: admirablemente modelado se halla el tronco, rivalizando en este punto con el del hoplite, cuyos desnudos brazos fijan la atencion de los ménos competentes.

Ni puede esto extrañarnos: la crítica ha pronunciado su fallo irrecusable tocante al friso—cuyas menores partes estudiamos,—calificándolo como de imponderable belleza. Jueces tales como Nollekens, Westmacott, Chauntry, Rossi, Lawerence, Benjamin West, Visconti, Quatremère de Quincy, Canova y Beulè ha pronunciado un veredicto que confirmaron cuantos artistas ó arqueólogos tuvieron ocasion de admirar tan noble joya, ya en las salas del Museo Británico, ora en los restos que en Atenas se conservan.

En las Panateas se han inspirado seguramente los primeros escultores de nuestro siglo, al concebir muchas de sus obras, y no puede ponerse en duda su influencia sobre el génio de Thorwaldsen. Cuando en el palacio de Christiansborg (Copenhague) hubimos de examinar atentamente el magnífico friso representando la entrada triunfal de Alejandro en Babilonia, confirmábamos la sospecha que nos asaltó al conocer por primera vez el asunto, en los vaciados del Quirinal. Es indudable que el célebre escultor dinamarqués quiso emular á Fidias, acometiendo un asunto que en detalles principales, habia de poner en la memoria el recuerdo de las Panateas. Uno de sus más diligentes biógrafos dice á este propósito: «Cuando el artista hubo concebido esta vasta composicion (el Triunfo de Alejandro), probablemente no conocia los moldes de los bajos-relieves del Partenon, cuyos originales no llegaron á Inglaterra hasta 1814; pero los primeros dibujos databan de 1674, habiéndolos ejecutado un artista flamenco por encargo del marqués de Nointel. Reproducidos posteriormente muchas veces, no puede dudarse que fueron fuente de inspiracion para Thorwaldsen (1).»

(1) Componian dicha comision, el digno fundador y director de la presente obra, D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, presidente, D. Ricardo Velazquez Bosco y D. Jorge Zammit y Romero.
(2) Thorwaldsen. Eugene Plon, Paris, Plon. Editeur, 1867.

Así lo creimos desde un principio, corroborándonos en esta idea la comparacion entre los caballeros macedonios que siguen á Alejandro y los jinetes de que ántes nos hemos ocupado. Ni es ocioso este recuerdo de nuestros personales estudios, como que de él deduciríamos, á faltarnos otros motivos, la excepcional importancia docente de los bajo-relieves helénicos, comprobada por un testimonio tan abonado cual el del artista que no vaciló en elegirlos por modelo, á pesar del inmenso talento con que naturaleza le dotara.

X.

Aunque en el curso de esta Monografía hemos atribuido el friso del Partenon al cincel de Fidias, no desconocemos que existen críticos que discurren de otro modo: unas cuantas líneas bastarán para explicar el sentido en que hemos hecho aquella afirmacion y conciliar las opuestas opiniones.

Nadie ha puesto en duda que la suprema direccion de la fábrica fué confiada á Fidias, por Pericles: tampoco lós más exigentes han encontrado razones bastantes para negar que las Panateas, por su estilo y por sus bellezas, corresponde á la escuela escultórica del insigne maestro: la gracia, la amplitud, la ligereza, el primoroso dibujo, la variedad en la composicion y la espontánea originalidad que en ellas resaltan, no se dan sino en las obras que Fidias embellece con su aliento. Hay una tan inexplicable y atractiva armonía en el conjunto, origina el movimiento general de las figuras tan positiva ilusion en los sentidos, que el crítico cree animado el espectáculo, y atribuye á la piedra una vida propia de los séres vivientes y reales. Sólo el génio de Fidias podia en aquellas condiciones, producir semejantes resultados.

Sintetizando Quatremère de Quincy sus juicios, dice lo siguiente: «La inagotable sucesion de temas diversos, la movilidad que domina la atencion, la multiplicidad de las actitudes, de los ademanes y de los gestos, la vitalidad comunicada á las figuras, cuyos efectos suplen lo que el arte pudo olvidar, todo esto reunido, ahuyenta hasta la idea de buscar flaquezas: la incorreccion de una figura encontraráse corregida por la que no la ofrece, y se alcanza que no pueden calificarse de tales aquellas que provienen de cualidades originarias de la misma belleza, ó de la envidiable facilidad que atestigua en el todo, la existencia de un sentimiento fecundo y la originalidad del talento.» ¿Qué artista griego, con excepcion de Fidias, habria de suscitar con el tiempo, juicios tan excepcionales por lo encomiásticos?

Pero á Fidias le faltó materialmente el tiempo para ejecutar por sí mismo tantas faenas: lo más verosímil, lo que la crítica acepta y defiende, lo que nosotros mismos quisimos dar á entender, es que las Panateas proceden como concepcion y disciplina, del talento inagotable de Fidias, mientras que la ejecucion débese á los maestros y discípulos que trabajaban á sus órdenes.

Y este aserto no admite en rigor controversia, despues de lo que el crítico que con más ahinco y detenimiento ha estudiado el Partenon ha dicho acerca del tema á que se refiere. Séanos permitido como remate de este estudio extractar las sensatas observaciones de M. Beulé, hablando de las Panateneas.

Nótase en estas esculturas una diferencia notable entre la composicion y la ejecucion; aquella presenta un carácter de unidad que nadie ha desconocido: en todas partes resalta el mismo principio, el mismo dibujo y el mismo estilo. Siéntese que una sola inspiracion ha dibujado desde el principio hasta el fin, todos los cuadros. La ejecucion, por el contrario, es desigual; aquí admirable por la amplitud y lo acabado; allí seca, descuidada y hasta incorrecta.»

Segun este autor, semejantes contradicciones se desatan admitiendo la variedad de ejecutores, que sin embargo incluye en la escuela del maestro, pues sólo sus discípulos podian acompañarle en la senda en que últimamente habia entrado. Usaron sus predecesores decorar los templos con esculturas de alto relieve, donde se circunscribian á imitar la naturaleza. Hubiérase dicho que aquellos simulacros eran esculturas completas divididas en dos mitades, en todo su espesor y anchura, y luego aplicadas á una superficie. Apartóse Fidias de este sistema y creó el bajo relieve, descubriendo el mérito de dar á los planos y á las convexidades un valor aparente, mediante un ligero resalte. Cree Beulé que el conocimiento de la perspectiva—como ántes indicamos—y el propio sentimiento personal, le ayuda-

ron á producir este engaño óptico. Manera es ésta, en su sentir, á que no alcanzan las reglas ordinarias del arte, pues no se trata de copiar exactamente las formas y sus positivos desarrollos, mas de indicar sobre un espesor considerablemente reducido, las proporciones relativas y las masas desiguales. Para esto necesitóse entre otras cosas, dar á las figuras de segundo término más saliente que á las del primero, rehundir á veces el fondo plano, para hacer resaltar en el área del rebajo las partes que se querian acusar. Asimismo convenia tener presente la altura en que debia verse la obra, y disponer las incorrecciones de modo que favoreciesen más al juego de la perspectiva que una regularidad inconveniente.

Pedia el sistema una facundia, una sensibilidad, una delicadeza, impropias de los antiguos maestros del Ática: sólo el que lo habia creado era capaz de adaptar á sus cláusulas, la voluntad de los jóvenes alumnos. No puede, por tal modo, creerse exagerada la parte que en tan vasto trabajo cupo á Fidias, reduciéndose á un dibujo general, á algunos trozos de ejecucion que sirviesen de norma, y á la directa vigilancia del trabajo que los otros ejecutaban. Sólo así hay derecho para atribuirle los cuatrocientos piés de escultura que miden las Panateneas; sólo en este concepto, no subalterno ciertamente, nos es lícito asegurar que los monumentos que hemos querido dar á conocer, proceden de su inteligencia privilegiada, mereciendo el estudio de la juventud artística, cuando no el exámen atento del historiador filósofo y del arqueólogo.

Lám.

OBJETOS DIVERSOS DE HIERRO Y BRONCE

RECOGIDOS EN GALICIA POR D. JOSÉ VILLA-AMIL Y CASTRO

ARMAS, UTENSILIOS

Y

ADORNOS DE BRONCE

RECOGIDOS EN GALICIA,

POR

DON JOSÉ VILLA-AMIL Y CASTRO,

INDIVIDUO DEL CUERPO FACULTATIVO DE ARCHIVEROS, BIBLIOTECARIOS Y ANTICUARIOS, Y ACADÉMICO CORRESPONDIENTE DE LA HISTORIA.

I.

(1)



Penetran de lleno en los dominios de la Arqueología *prehistórica*, por más que sea en aquella de sus épocas desligada completamente de todo vínculo con la Geología y la Paleontología, y limítrofe ya de la que por oposicion pudiera llamarse *Arqueología histórica*, las armas, utensilios y adornos de que voy á ocuparme, cuya forma y cuya procedencia les hacen en efecto *prehistóricos;* pues que la una ofrece analogías muy marcadas con las de los objetos considerados en el extranjero como prehistóricos, y la otra los enlaza á construcciones de las que el orígen y el destino, envueltos por la historia escrita en casi impenetrable misterio, no han llegado todavía á ser descubiertos por todo el esfuerzo inductivo de la generacion presente.

Encierran algunas de esas armas, utensilios y adornos, una importancia de primer órden. Todos ellos la tienen relativa, en más ó en ménos, y un nada despreciable valor arqueológico, realzado por su autenticidad incontestable y la atendible circunstancia de proceder de descubrimientos verificados en el espacio de muy pocos años dentro de una corta extension de territorio de muy pocas leguas cuadradas. A esa importancia se une, por lo que á mí exclusivamente toca, la de haberlos yo adquirido mediante constantes afanes, considerables desembolsos, frecuentes sinsabores y penosas molestias; lo que ha contribuido en mucho á que yo haya procurado, con verdadero cariñoso anhelo, estudiarlos y descubrir su historia, orígen, significacion y destino, hasta donde el alcance de mis fuerzas, harto escasas, y los nada abundantes elementos de que he podido disponer en una oscura localidad, lo han permitido.

Aunque, como dejo dicho, la forma de algunos de estos objetos presenta analogías bastante marcadas con la de

(1) Reja de arado y hoces romanas, encontradas cerca de Ronda. (Museo Arqueológico Nacional.)

otros descubiertos y tenidos por prehistóricos en el extranjero, analogías que son suficientes para atribuirles decididamente carácter prehistórico, ninguno de los nuestros pasa de ser similar ni llega con mucho á ofrecer una reproduccion exacta de los encontrados fuera de España. En particular por lo que se refiere á los más conocidos de éstos merced á las numerosas publicaciones destinadas á fomentar la aficion y sostener la flamante boga, no sé si ya un tanto decadente, alcanzada en los presentes años por esa rama de la Arqueología, y á propagar rápidamente por todo el mundo civilizado los progresos que en tales estudios se logran y los nuevos descubrimientos que se verifican.

Léjos de existir completa identidad entre las armas, utensilios y adornos de bronce hallados en Galicia con los procedentes del extranjero, presentan los primeros formas un tanto extrañas y caractéres especiales propios de ellos. Así, pues, mientras que su misma figura les hace genuinamente prehistóricos, dentro de ella se encuentran caractéres que, si ofrecen grandes puntos de contacto con los de algunos descubiertos en países septentrionales y muy lejanos, tales como los procedentes de las sepulturas de Hallstadt, revelan tambien un carácter especial propio de la localidad.

Las diferencias de forma, y con más frecuencia de detalle y ornamentacion, que entrañan ese carácter especial, entraré á examinarlas despues de hacer sumaria descripcion de cada uno de los objetos que las ofrecen, y despues de consignar algunos puntos generales respectivos á la historia y á la composicion de la materia de que han sido fabricados.

Al ocuparme de las alhajas de oro (1), compañeras de muchos de los objetos de bronce de que ahora voy á tratar, indiqué ya las dudas que se alimentan dentro del campo mismo de la ciencia *prehistórica*, sobre si fué el oro ó si fué el bronce la primera materia metálica empleada por el hombre para la fabricacion de sus adornos.

De que el bronce haya sido utilizado ántes que ningun metal aislado, incluso el cobre, y á excepcion quizá del oro, se dá una explicacion tan sencilla como convincente. La de que para conseguir esa aleacion no es preciso obtener préviamente aislados y puros los dos metales de que se compone, sino que fundiendo reunidos minerales de ambos, con adicion de algo de carbon, se obtiene de golpe el bronce. Mientras que para conseguir el cobre puro es precisa una operacion delicada, muy afuera del alcance de los recursos metalúrgicos de que podian disponer los hombres primitivos; para extraer el estaño no se presentan menores dificultades; la separacion del plomo de la plata exige el complicado procedimiento de la copelacion; y la extraccion del hierro, cuyos minerales, si bien no se imponen como á la atencion como los de bronce y los de estaño, son abundantísimos, representa un trabajo de los más difíciles, como que de la fundicion no se obtiene otra cosa que una sustancia muy impura poco desemejante de la piedra.

La proporcion de una parte de estaño por nueve de cobre que presenta constantemente todo el bronce de los países de Occidente anterior al empleo del hierro, es la necesaria para obtenerle con el máximum de densidad, con dureza de acero no templado, con color y con brillo auríferos, y muy líquido en la fundicion. La disminucion del estaño le haria más maleable: el aumento le daria más dureza, pero tambien consistencia quebradiza.

Esa proporcion, la ofrecen, como ya he dicho con referencia á M. Le Hon (2), todos los bronces de Occidente anteriores á la época del empleo del hierro, y entre ellos, por ejemplo, los hallados en Distré, departamento del *Maine et Loire*; en las cercanías de Lyon; en la llanura Delfinesa, y en Saboya (3); así como los hallados en Galicia, con muy ligeras diferencias y con aumento de alguna escasa cantidad de hierro, plomo, zinc, nikel, cobalto, plata y antimonio, que toda ella, cuando más, no pasa de un seis por ciento, y no excede, en general, del uno al tres; ni viene á ser otra cosa que impureza de los minerales. Tal proporcion es rara ó no se encuentra desde que aparecen los tiempos históricos, como lo han demostrado los análisis hechos en los diferentes bronces hallados en el departamento francés del Sena inferior; pues que mientras una hacha encontrada en Antifer ha dado el diez por ciento de estaño empleado en los bronces griegos y en los considerados como prehistóricos, otras hachas dieron 78 partes de cobre por 20 de estaño y dos de plata ó de zinc; y el bronce de procedencia gala 85,85 de cobre por 14,15 de estaño, aleacion idéntica á la de los bronces egipcios del tiempo de los Tolomeos ó de los Faraones. Al propio tiempo las espadas

(1) Véase mi monografía, pág. 346 del tomo III.
(2) *L'homme fossile*, pág. 209 de la 2.ª edicion.
(3) Véase el tomo VI de la revista *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme*, y el VIII, pág. 269

galas ó romanas procedentes de la Bouille, conservadas en el Museo de Rouen, no presentan sino tres partes de estaño por 97 de cobre (1), y el bronce romano carece de estaño y se compone de cobre y de zinc.

II.

Los más comunes de los utensilios considerados como *prehistóricos*, así de piedra como de bronce, tanto en Galicia cuanto en los demás países en que se han hallado vestigios de las épocas primitivas, son las hachas.

Una, de las de forma más rudimentaria, reproduccion exacta de la propia de las hachas de piedra pulimentada, he recogido yo, encontrada por Enero de 1871 (2) en el lugar de Gontan de Arriba, feligresía de Galgao, del ayuntamiento de Abadin, en el partido judicial de Mondoñedo, y en paraje inmediato á la carretera que de Villalba conduce á esa ciudad, en su kilómetro 19, y á sitio en que en tiempos pasados se explotó hierro, y de donde se extraen actualmente los mármoles que beneficia una sociedad denominada *La Verdad.* Redúcese tal hacha á un tosquísimo lingote cuneiforme de 15 centímetros de largo por 5 de ancho en un extremo y 2 en el otro, y 27 milímetros de grueso en su centro, del que va disminuyendo hasta resultar en corte por el extremo más ancho y no tan delgada por el otro. Pesa una libra justa (0,46 kilógramos), y no es de bronce, sino de cobre (3).

Otra hacha, representada en la lámina con el número 7 (de todo su tamaño como los demás objetos de ella); he recogido tambien yo, encontrada en el coto de la Campá, monte sobre el lugar de Estelo, dentro de la misma feligresía de Mondoñedo, y en paraje no lejano del sitio en que debió estar el castro de Santo Tomé, citado en un documento de 1431 (4). Esta hacha es de las llamadas por los anticuarios franceses *à bords droites*, para distinguirlas de las conocidas por de *à ailerons* y *à douille;* tiene de largo 204 milímetros, de ancho en la punta 43, y de grueso máximo en el sitio comprendido en medio del asa 28, desde el cual se adelgaza progresivamente hácia los dos extremos, en uno de los cuales está el corte, y en el otro no queda más espesor que el de 9 milímetros. A uno de los lados conserva, pero rota, el asa única que tenia, destinada á llevarla suspendida del cinto, á tenerla colgada en la habitacion ó á sujetarla con una cuerda al mango encorvado, de la manera figurada en dos de los grabados, que entre otros muchos pudiera citar, de la popular obra de Figuier (5).

Las hachas del género éste, de *à bords droites*, abundantes en España, no son las más comunes de las numerosísimas encontradas en el extranjero; las que en su gran mayoría corresponden á las de la clase de *à ailerons* ó á la de *à douille*. Parece, sin embargo, que á aquel género pertenecen las que se encuentran en Italia, segun demuestra la descrita por Rougemont en su libro *L'age de bronze ou les semites en Occident* (6), que fué hallada por M. Gozzadini en Bolonia, y es calificada como de forma etrusca. Si se prescinde del sistema elegido para adaptar el mango á esas hachas, se las hallará análogas enteramente á las de los otros dos géneros que pueblan las láminas y páginas de todos los tratados de Arqueología-prehistórica, y pertenecientes á las que encierran el elemento del *scalper fabrile* romano (7), conocidas en Inglaterra por *cells* ó *kelts*, y por *frameas* ó *puntas de framea* en los Museos germánicos y escandinavos, donde no se dá el nombre de hachas sino á las parecidas al utensilio así llamado hoy. Lo que tambien

---

(1) Véase la curiosa obra *La Seine inferieure historique et archeologique. Epoques gauloise, romaine et franque, par Mr l'abbé Cochet.* París, Deraché, 1864, páginas 13, 435, 458 y 461. Los análisis de los bronces hallados en Galicia han sido hechos por el renombrado químico Dr. Casares, catedrático de la Universidad de Santiago, y algunos de ellos se han publicado, especificados, en las notas al tomo II de la *Historia de Galicia*, por Murguía.

(2) Fiel á mi propósito de consignar los nombres de las personas á quienes debo los objetos reunidos, diré que de esa hacha soy deudor á Domingo Seijo, el mismo que la encontró.

(3) De la misma materia es, y de la misma forma y casi el mismo tamaño (16 centímetros), la que se conserva en el *Museo Arqueológico Nacional* (núm. 13), hallada en Somariegos (Avila).

(4) Es una carta de donacion, otorgada por Teresa Yañez á favor de los monjes del cercano monasterio de San Martin de Villaoriente, de una *leyra de erdade que jaz enno chao do castro de santome e topa enno camino que ven destelo para Villamayor* (Mondoñedo). Esa carta está inserta en uno de los cartularios de dicho monasterio guardados en el Archivo Historico Nacional.

El hallador de esta hacha, de quien yo la recogí, fué un labrador, apellidado Cabanas, del inmediato lugar de Zoñan, en Marzo de 1868

(5) *L'homme primitif*, páginas 316 y 379 de la 2.ª edicion.

(6) Pág. 233, citada por Murguia en el tomo II, pág. 49 de su *Historia de Galicia*.

(7) Véase el *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*, de Rich, traducido por Cheruel.

sucede en Francia ya, comenzándose á llamar puntas de lanza en el Museo de Artillería de París á estas hachas, cuyo nombre se reserva para los instrumentos iguales á los que hoy se designan con él (1).

Hachas enteramente iguales, en su forma y hasta en sus dimensiones, se han encontrado con mucha frecuencia en Galicia. Parece que lo eran las que, en número no escaso, fundió el maestro campanero de Mondoñedo, D. Francisco Blanco Palacios, hace algunos años, y fueron halladas hácia Coubueyra y Marquide, dentro del distrito municipal de esa ciudad. Lo es, si bien no en las proporciones, porque el sitio del mango en vez de ocupar la tercera parte del total del largo de la hacha no llega sino á la sétima, la encontrada en el puente de Coropó, cerca de Salvatierra, feligresía distante dos leguas de Tuy, en el partido de Redondela, recogida por el conocido abogado de Pontevedra Sr. Sancho, y ahora existente en el *Museo Arqueológico Nacional*. Debia serlo tambien aquella cuyo pedazo, comprendido entre el corte y las asas, se halló en el Faro de la Lanzada, cerca de la torre de Santo Tomé, en la ria de Arosa, y fué donada á ese mismo establecimiento por D. Juan Cuveiro. Y lo son las dos, que curiosamente encerradas en una caja de abenuz, se guardan en la que fué Real Armería (2), y fueron halladas en 1817 al practicar una excavacion en territorio de la antigua provincia de Santiago, y remitidas al rey por el conde de Maceda; las cuales tienen 11 pulgadas (255 milímetros) de largo, segun el *Catálogo* impreso en 1863, y están ambas completas, inclusas las dos asas de cada una y el extremo opuesto al corte; por cuyo extremo se extiende el mismo borde que por los cantos: lo que no permite la suposicion de que el sistema de adaptar el mango que se les aplicase fuese el de un palo abierto en que encajase el cabo de la hacha como una cuña (3).

Otra hacha, encontrada en Castro de Rey y adquirida por Murguia, difiere bastante de las anteriores en la forma. Tiene el corte muy curvo y muy extenso, de 47 milímetros, siendo la largura total de la pieza de 134, y pertenece á la clase del *scalper* usado por los guarnicioneros romanos (4).

Posible es que hachas con cubo fuesen las tres *uñas cortantes*, de las que, quien dá noticia de ellas (5), dice que se podian colocar en un mango, y que él, yendo de niño á caza, las encontró en un terreno arenisco, con otros objetos vendidos á un comprador de metales ambulante.

De esos objetos formaban parte *dos barritas de tres filos como bayonetas*, así llamadas por la citada persona, que muy bien podrian ser puntas de lanza—*cuspis*—como la que se ve en la lámina, núm. 1. Esta fué encontrada en la Croa de Zoñan (6), comprendida dentro del término parroquial de Mondoñedo. Mide 205 milímetros de largo, y tiene 10 de ancho medio, y cubo de 15 para introducir en él la extremidad del asta. Más exíguas dimensiones tenia todavía otra de hierro, cuyo cubito de bronce con alas, hallado en Riotorto con las alhajas de que he hablado (7), está trabajado con tanta delicadeza como se observa en la lámina, núm. 15, y que, por no presentar hueco sino para una asta de solos 9 milímetros de grueso, ó sea una delgada vara, debió pertenecer á alguna ligera arma arrojadiza, dardo, venablo ó javalina, y muy posiblemente á alguna *cateja* de las usadas por galos y germanos, hechas con muy larga punta y muy delgada asta, las que arrojaban y volvian á recoger por medio de una extensa cuerda á que

---

(1) Al dar estas noticias en el tomo I, pág. 365 del MUSEO, mi malogrado amigo D. Fernando Fulgosio, abandonó la opinion respetable de San Isidoro, y abrazó la de los que piensan que el nombre de *framea* no se aplicó á espadas, sino á hachas; en oposicion tambien con la de Rich, expuesta en su Diccionario de las antigüedades griegas y romanas. Este autor dice de la *framea*, que era una lanza de que se servian los germanos como pica y como dardo, con referencia á Tácito (*Germ.*, 6). San Isidoro explica así el significado de esa palabra: *Framea vero gladius ex utraque parte acutus, quam vulgo spatham vocant. Ipsa est et romphaea. Framea autem dicta, quia ferrea est. Nam sicut ferramentum, sic framea dicitur ac proinde omnis gladius framea.* (Etymol. Liber XVIII, cap. VI, *De gladiis*, 3.)

(2) Armario C, núm. 1722.

(3) En el Museo Arqueológico pueden verse, al lado de algunas más hachas y de las mencionadas (marcadas, la de Coropó, que fué donada por don Francisco Sancho Gutierrez, con 3 a, y la incompleta de la Lanzada con 3 b), otras siete, todas del género del *scalper fabrile*. Tres procedentes de Astúrias, y donadas por D. Remigio Salomon, de una sola asa y 21,20 y 15 centímetros de largo, encontradas respectivamente en Cangas de Tineo, Cangas de Onís y Avilés (números 3, 4 a y 7). La que D. Manuel de Góngora halló en Sierra de Baza, de dos asas y 21 centímetros, cuyo dibujo puede verse en la pág. 110 de sus *Antigüedades prehistóricas de Andalucía* (núm. 5). Y las otras tres de ignorada procedencia, la una de ellas muy notable (números 4, 6 y 8), de 25, 21 y 11 centímetros, que ántes estuvieron en el Museo de Historia Natural.

En el modesto, pero interesante Museo municipal de Porto, se conservan otras dos de la misma clase que las anteriores; la una hallada en Condomil y *faldas do Morao* en 1869, y la otra en la sierra de Santa Justa *ao pe de Vallongo*, con otra de cubo guardada con ellas. Todas tres tienen sus asas completas, y son designadas allí como *celtis* de la edad del bronce ó semítica.

(4) Vease el citado Diccionario de Rich, palabra *scalper*.

(5) D. José Gonzalez Alvarez, en la pág. 20 de su *Santa Cristina de Valeixe*. Pontevedra, 1857.

(6) La recogí de poder del anciano, ya difunto, inteligente labrador de ese lugar, Ledo, quien hacia algunos años que la encontrara; y del que aseguran sus convecinos que con ella topara no escasa cantidad de oro, atribuyendo á ese hallazgo, y no á su notoria perseverante laboriosidad, el aumento que observaban en su fortuna.

(7) Vease lo dicho sobre este hallazgo, en la pág. 548 del presente tomo del MUSEO.

las ataban, como un harpon, de cuyo género de armas dan noticia Virgilio (1), Silio Itálico (2) y San Isidoro (3). Ofrecen tambien, tanto la una de esas puntas de lanza como la otra, ciertas analogias con el *veru* de los sanmitas; mucho mayores que con las otras armas de ese mismo género del *jaculum*, así con la *materis* céltica de ancho hierro, como con la *framea* germánica de punta corta, ó con la tan temible *falárica* saguntina. Y quizás tengan relacion con las lanzas con puntas de bronce que Estrabon dice usaban los lusitanos y gallegos (4); con aquellas brillantes javalinas de que habla Virgilio (5); y con las lanzas que los romanos tomaron de los españoles, adoptando para ellas, se asegura, la denominacion de la ciudad Lancia de los Astures, segun Varron, citado por Aulo Gelio (6). En último caso siempre comprobarán el aserto de M. Le Hon (7) de que celtas é iberos usaron armas de bronce.

III.

Sobrepuja en importancia á todos los objetos *prehistóricos* ó que por tales pueden darse, encontrados en Galicia, el peregrino puñal que se ve en la lámina marcado con el número 8. Apareció en Noviembre de 1869 en la inmediacion de *la Pena grande*, pedrusco granítico, aparente, de 700 metros cúbicos, que entónces fué volado para romper la carretera provincial que de Vivero ha de conducir á Meyra (8), y estaba situado bajo los Castros de Coubueyra, dentro del distrito municipal de Mondoñedo; manteniéndose este curiosísimo bronce tan fresco como en los dias en que se usaba de él, á consecuencia de haber estado en un terreno arenisco, sustraido á la accion oxidante del aire, y sin más que algunas picaduras de malaquita (carbonato-hidratado) y una muy estimable capa de patina *(ærugo nobilis)*, oxidacion verde que en nada absolutamente modifica su forma, y que le dá un irrefutable carácter de antigüedad.

Su hechura es la de un *pugio* romano, y bien pudiera tomarse por la daga, de largo de un *epithame* — 9 pulgadas ó 21 centímetros, —que se afirma usaban los lusitanos y los celtíberos. Tiene la hoja, que debió ser de 15 centímetros de largo, y está faltosa de la punta, cubierta de finas y menudas rayas, muy unidas, paralelas y siguiendo

---

(1) Æn. Liber VII, vers. 741.

Teutonico ritu soliti torquere cateias.

Su comentador Mauro Servio Honorato, el gramático, dice de esa palabra: CATEIAS *Tela Gallica. Unde et teutonicum ritum dixit. Cateiam quidam asserunt teli genus esse tale quale aclides sunt ex materia quam maxime lenta..... cubitus longitudine, tota fere clauis ferreis illigata, quam in hostem iaculantes lineis quibus eam adnexuerant reciproca faciebant. Cateia autem lingua Theosisca hastæ dicuntur.* (P. Virgilii Maronis... bucolicorum Eglogæ X, Georgicorum Libri IIII, Æneidos Libri XXII. Et in ea Mauri Servii Honorati grammatici commentarii, ex antiquis exemplaribus longe meliores et auctores. Parissis, 1600.

(2) Punicorum Lib. III, vers. 277.

..... *panda manus est armata cateia.*

(3) Etimolog. Liber XVIII, cap. VII *De hastis.* 7 *Claua* est, qualis fuit Herculis, dicta, quod sit clauis ferreis inuicem religata, et est cubito semis facta in longitudine. Hæc est *cateia*, quam Horatius *caiam* dicit. Est enim genus gallici teli ex materia quam maxime lenta, quæ iacta quidem non longe propter grauitatem euolat: sed quo peruenit, vi nimia perfringit: quod si ab artifice mittatur, rursum redit ad eum, qui misit. Huius meminit Virgilius (7 Aen. 741) dicens, *Teutonico ritu soliti torquere cateias.* Unde et eos hispani, et galli *teutonos* vocant.

(4) Liber III, pág 154. *Nonnulli etiam hasta utuntur, ærea cuspide.* Isaac Casaubon comenta esas palabras con estas: *Gæsa intelligit... sunt autem gesa Hispanis propria Nam qui gallorum inuentum esse volunt, quia dixit Virgilius... faluntur nisi me Atheneus fallit: qui libro VI autor est gasorum usum dedicisse romanos ab Hispanis. Scio tamen gæsa gallis tribui a plerisque scriptoribus.* (Strabonis rerum geographicarum, libri XVII. Isaac Cosaubonis recensuit, &.ª... 1587.)

(5) Æn. Lib. VIII, vers. 661.

..... *Duo quisque Alpina coruscant*
Gesa manu.. ....

(6) *Noctes atticæ*, liber XV, cap. XXX. ..... id scriptum est in libro M. Varronis quarto decimo rerum divinarum quo in loco Varro, quum de petorrito dixisset, esse id verbum Gallicum; *lanceam* quoque dixit, non Latinum sed Hispanicum verbum esse. A lo cual añaden los anotadores Antonio Thysi, y Jacobo Oisel: *Lanceam* Hispanicam esse vocem tradit hic Varro. Sed et ipsum teli genus Hispanicum fuisse, ex Hispania in Italicam cum nomine delatum haud dubium est. Imo non Hispanis solis sed omnibus pariter Celtis et rem et nomen quondam fuisse communia, ex inde haud vane diduci potest, quod Sisenna apud Nonium, id teli genus Suevis, Germanicæ genti, tribuat: *Gallia materibus, Suevi lanceis configunt.* Et Diodorus Siculus lib. 5 Germanis simul ac Gallis: *Hastos jaciunt quas ipsi Lanceas appellant* Hodieque adhuc nobis id teli genus lance dicitur, unde *Landtsknecht*, quasi dicas lancearium militem.

De la *lancea* dice San Isidoro, en el lib. XVIII de las *Etimologias*, cap. VII *De hastis: est hasta, amentum habens in medio: dicta autem lancea, quia aequa lance, id est, aequali amento pondera vibratur*

(7) Consignado en la pág. 222 de la 2.ª edicion de su obra *L'homme fossile.*

(8) El destajista de esas obras me lo envió por mano del mismo peon que lo recogiera.

el perfil, ya recto, ya curvo, del contorno. La empuñadura adapta la forma de las llamadas de antenas y de estilo ó tipo de Hallstadt (1), y se asemeja mucho á la encontrada en Sion, asignada á la primera época del hierro y considerada como la pieza más importante de las halladas en esa sepultura (2), y tambien á la de hierro procedente del túmulo de Dörflingen, publicada por Troyon y por Le Hon (3). Los cilindros en que terminan las antenas responden al mismo sistema ornamental aplicado á las *torques*, que igualmente se encuentra en una de las agujas de bronce halladas en Saboya (4).

Esta forma de empuñadura de antenas encorvadas se dá como exclusiva de la primera época del hierro (5). Y á consecuencia de ser muy rara en Suiza, M. Desor de Neufchatel, y algun otro, han pensado que las de esa clase que allí se encuentran son producto de comercio extranjero y de fabricacion etrusca; en conformidad con el sentir de M. le Baron de Bonstetten (6), de que la época del bronce, en el centro y en el Norte de la Europa, sufrió una influencia griega y etrusca, y de ninguna manera fenicia; y con el de los que conceden que, por efecto de un movimiento desconocido, hubo por toda Europa un gran comercio, cuyo asiento industrial fué la alta Italia, en época anterior á los romanos: época que es muy esencial definir para no confundir dos edades harto distintas, y que, por la ausencia de moneda que se observa en ella, debe considerarse bastante anterior al siglo IV ántes de J. C., en el que parece que los Filipos de Macedonia eran la moneda corriente en Europa.

Esa opinion encuentra apoyo en los importantes descubrimientos verificados en Hallstadt y Sion, que comprueban que los suizos de tan lejana edad no esperaron á que los fenicios les proveyesen de armas de bronce, sino que se surtieron de ellas de sus vecinos los etruscos, los que, siendo hábiles fundidores los habitantes de Toscana y de la alta Italia, estaban en actitud de proporcionárselas con abundancia. Al mismo tiempo aparece en oposicion con la manifestada por el arqueólogo inglés Cornewall Lewis y por M. Nilsson, quienes, separándose de los que admiten la violenta invasion de un pueblo oriental que sustituyó repentinamente en Europa la piedra con el bronce para la fabricacion de armas y utensilios, atribuyen á los fenicios la introduccion del bronce en Europa por medio de sus relaciones comerciales. Pero, en rigor, esa oposicion no existe, porque es doctrina hoy ya muy recibida, que no hay que pensar exclusivamente ni en etruscos ni en fenicios respecto al orígen de la civilizacion de la época del bronce en Europa, pues que existieron dos corrientes distintas en la Italia septentrional: la de los etruscos, y la de los fenicios que llevaban el estaño de España, ó de las islas Británicas, por los siglos del XXI al XVII ántes de J. C.

De esa doble corriente dan testimonio las séries de antigüedades de Suiza y las de Hallstadt en particular, que revelan las relaciones que mediaron con los toscanos; así como, en los *terramares* conteniendo objetos etruscos, está representada la fusion de ambas civilizaciones, verificada, por lo ménos, en el siglo XII ántes de J. C. Por otra parte, la influencia de los etruscos no se detuvo en la Suiza, sino que, en concepto de M. Desor, todos los países, hasta los del Norte, experimentaron en la época del décimoquinto siglo ántes de J. C. una especie de infiltracion etrusca, posterior al conocimiento del bronce, recibiendo, ya que no los objetos fabricados, los modelos y los tipos. Además, la llamada Edad del bronce de suyo es algo oscura, y en tal manera que el conocido M. Vogt expresó terminantemente en el congreso internacional de arqueología prehistórica celebrado en Bolonia, que si ha habido una época del bronce, primitiva é independiente de la del hierro, debe relacionarse con un tiempo extraordinariamente antiguo; y en ese mismo congreso, M. Hildebrandt, de acuerdo con M. Worsaœ, expuso que, tocante á la Edad del bronce, hay que distinguir periodos, y que entre las formas que ofrecen los objetos en el Norte y las que ofrecen en el Sur hay diferencias muy marcadas; haciendo observar, de paso, la gran dificultad que presenta el tratar en conjunto de la Edad del bronce, dificultad que se aumenta si se acude á la cronología, pues que en Italia, que tiene una historia muy antigua, no hay memoria de la Edad del bronce, mientras que en el Norte hasta los primeros siglos de la era cristiana no se reemplazó el bronce con el hierro.

Muy en cuenta deben tenerse, y en tal concepto las he consignado, las anteriores consideraciones sobre las influencias artistico-industriales que se dejaron sentir en la Europa durante la época del bronce; de cuyas influencias parti-

---

(1) Armas con empuñaduras de este tipo son las que figuran en las págs. 421 y 422 de la citada popular obra de Figuier.
(2) Véanse las págs. 379 y 380 del tomo VI de la revista *Materiaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme.*
(3) Pág. 278 de la edicion citada de su muy conocida obra.
(4) Lámina XVIII, núm. 53 del tomo VI de la revista mencionada.
(5) Véase la pág. 379 y siguientes de ese mismo tomo.
(6) *Recueil d'antiquités suisses* citado en la pag. 230 del tomo IV de esa misma revista.

cipó España, y en particular Galicia, de una manera tan rara como difícil de explicar; en razon á que de esas influencias no parece que participó el centro de la Europa, y de ellas se encuentran impregnados los principales objetos de bronce hallados en Galicia. Más adelante se ofrecerá ocasion oportuna para volver á hacer observaciones de este mismo género.

Volviendo al puñal, cuya forma ha dado lugar á que me detenga en tales consideraciones, hay que hacer notar una singularidad que ofrece muy digna de que se fije en ella la atencion: la de que la espiga de la hoja, que atraviesa el mango, horadado al efecto en toda su extension, hasta sobresalir (véase la lámina) por la parte inferior, la opuesta á la por donde penetra, en vez de ajustar más ó ménos exactamente al hueco del mango, entra y sale con grande holgura; no conserva resto, ni el menor indicio, de haber estado remachado ni sujeto por birola, y presenta visibles señales de rozamiento, indicadas en el brillo de sus aristas, no gastadas, sin embargo, como si el roce no hubiese sido muy fuerte, aunque continuado, cual el de sacarse y meterse muy repetidas veces la hoja del puño. Tal singularidad deja lugar á la sospecha de si la facilidad con que entra y sale la hoja del mango, que permite separarlos con toda rapidez, al mismo tiempo que la hoja propiamente dicha ajusta exactísimamente entre las alas del mango de la empuñadura, seria consecuencia de las funciones en que estaba llamado á figurar este puñal; y hasta autoriza la suposicion de si esta empuñadura seria destinada á recibir diferentes hojas, y áun usada por los sacrificadores en su horrible ministerio, pudiendo haber sido práctica establecida el ir sepultando puñal tras puñal en las entrañas de las víctimas, sirviéndose para todos ellos de una sola empuñadura, que no soltaria de su mano el llamado á desempeñar tan repugnantes funciones (1).

Otro puñal, faltoso de la punta como el anterior, y cuya hoja, que debió alcanzar hasta 20 centímetros, tiene perfil muy semejante á la de éste, fué hallado en la Croa de Zoñan (2), y puede verse en la lámina señalado con el núm. 2. Su empuñadura, que ha desaparecido, diferia esencialmente de la del encontrado en Coubueyra, segun se desprende de la birola conservada al extremo del espigo, la que indica que debia ser de hueso ó de madera como las de algunas armas procedentes del lago de Neufchatel (3).

Empuñadura muy semejante, casi idéntica, á la del puñal hallado en Coubueyra es la de hierro, que apareció en Riotorto y se ve en la lámina marcada con el núm. 13 (4). Mal conservada, por efecto de la descomposicion que sufre el hierro en el terreno y en la atmósfera de Galicia, deja, sin embargo, notar la estrecha analogía, producto evidente de las mismas ideas ornamentales y del mismo gusto artístico, que media entre ella y la otra de bronce, revelada así en las alas que abrazan la hoja y en las antenas en que concluye por el otro extremo, como en la hinchazon del centro del mango destinada á facilitar el manejo de esa arma, proporcionando una completa adaptacion al hueco del puño cerrado.

En una y otra de estas empuñaduras, todas correspondientes á las del tipo ó estilo de Hallstadt, hay que observar sus escasas dimensiones, y en particular, el reducido hueco, de solos 50 á 55 milímetros, limitado por las alas y las antenas, que dejan para el puño. De lo que se desprende, que indefectiblemente debieron ser destinadas á que se sirviesen de ellas manos muy pequeñas, las mismas que manejaban las finas lanzas de que son ejemplares las arriba descritas, pues que las nuestras exigen para empuñar con comodidad un espacio de hasta 11 milímetros.

Esa misma condicion de empuñadura pequeña es comun á otros objetos análogos encontrados dentro y fuera de España, así al puñal de hierro, conservado en el *Museo Arqueológico Nacional* hallado en Higes, provincia de Guadalajara, y á las espadas-machetes encontradas en Almedinilla, cerca de Córdoba, por don Luis Maraver y Alfaro (5) (que, sin embargo, dejan un hueco para la mano, el uno de 75 milímetros y las otras de hasta 80, lo que permite que nosotros las manejemos con alguna comodidad); como á la curiosa espada, del mismo estilo de Hallstadt, hallada en Sion, de que puede verse un dibujo en la lámina 14 del tomo VI de la repetidamente citada revista *Materiaux pour l'Histoire*

(1) En la pág. 39 de mis *Antigüedades prehistóricas y célticas de Galicia*, hice respecto de esto algunas indicaciones, remitiéndome á lo que pensaba decir al ocuparme de este peregrino puñal.

(2) La recogí de mano de uno de los peones empleados en las excavaciones que emprendí en esa *Croa* en Setiembre de 1867, de cuyas excavaciones se dió extensa noticia en la *Revista de Bellas artes*, tomo II, pág. 209, y III, pág. 60, y en la francesa muchas veces citada.

(3) Véase la obra de M. Le Hon, pág. 278.

(4) Encontrada con el cubito de lanza y con los objetos de bronce que se citarán.

(5) De una de ellas, con otros objetos compañeros, soy deudor á ese entusiasta investigador. De éstas se hallarán dibujos en una de las láminas del tomo I del Museo. En esa misma lámina está representado el citado puñal encontrado en Higes, cuya empuñadura ofrece el mismo elemento de las antenas representado por dos bolas.

primitive et naturelle de l'homme. En vista de lo cual se ha llegado á establecer como axioma (1), que los hombres de la Edad del bronce debian ser de muy corta estatura; lo que aparece confirmado por la pequeñez de los huesos encontrados pertenecientes á ellos, que corresponde con la exigüidad de dimensiones, así de las empuñaduras como de los brazaletes. Y, como al mismo tiempo se reconoce por carácter propio de las gentes asiáticas la pequeñez y delicadeza de la mano, pequeñez que se observa en los indios de nuestros dias, cuyas manos delgadas y largas no exigen para las armas que usan sino empuñaduras que resultan pequeñísimas para nuestras manos; á ménos que se recurra á la explicacion, en lo tocante á nuestro caso poco admisible, dada por Maraver (2), asignando esas armas de pequeña empuñadura á las tropas asiáticas auxiliares de las romanas que con estas vinieron á nuestra Península; será forzoso convenir en que en un tiempo, probablemente inmediato á la conquista romana de Galicia, poblaban los amenos valles, las elevadas mesetas y las ásperas sierras de este país, gentes de corta talla, de orígen asiático presumible, que quizás fuesen los fineses; cuya inmigracion en Europa se hace posterior á la de los arianos y á la de los semitas (3).

Armas de esa misma clase y de ese mismo tipo, que, por el número de las encontradas en reducido territorio y corto tiempo, no puede decirse que escasean en Galicia, es fácil que fuesen las de cobre que Verea y Aguiar (4) dice que D. José Lares, teniente capitan, maestro de labores de la fábrica de papel sellado en 1838, halló en una *mamoa* de Galicia; de cuyas armas vió una el mismo Verea, en poder de D. Domingo Fontan, la que él consideró como un puñal del género *macara*. En cuyo caso, de ser tal *macara*, en el sentido y aplicacion más admitida de ese nombre, debia diferir notablemente del tipo de las recogidas por mí, pues que la *machæra* no tenia sino un solo corte, segun, con referencia á San Isidoro (5), ha escrito Rich.

A clase distinta pertenece la empuñadura de otro puñal, ó de una espada quizás, hallada en Riotorto, de la que no conservo sino el extremo, figurado en la lámina con el núm. 12; la que, además de su forma, ofrece de notable el tener adheridos considerables pedacitos de carbon procedentes, sin duda, de sus cachas quemadas, probablemente, con el cadáver de su dueño. Su forma es plana, con remate recto y ancho, terminado por un cilindro en cada lado.

IV.

Con esta empuñadura y con las alhajas de oro de que anteriormente me ocupé, aparecieron en la Croa de Riotorto varios adornos y enseres de bronce, de gusto romano muy pronunciado é idénticos á muchos de los guardados trás las vidrieras del *Museo Arqueológico Nacional*. Todos ellos, lo mismo que la empuñadura de que acabo de hablar han pasado al estado completo de sub-óxido rojo y están cubiertas de verde carbonato. Tambien aparecieron con las ricas preseas encontradas en el monte de Lago algunos objetos de bronce, de los que no se conserva sino uno en estado descriptible.

Es este la curiosa fíbula señalada en la lámina con el núm. 9, de forma semiesférica, con un boton muy saliente en el centro. Su diámetro es de 25 milímetros, y su contorno está menudamente recortado formando un fino *serrati*. La aguja gira con libertad, sin muelle ninguno, por detrás, segun indica uno de los dibujos. Cúbrela por entero estimabilísima capa de patina, revistiéndola de un carácter á todas luces auténtico, que haria de este objeto una joya arqueológica á ser perfecto, como no lo es, su estado de conservacion.

Otra fíbula, de hechura muy diferente, señalada en la lámina con el núm. 4, pertenece á los objetos que dejo dicho se hallaron en Riotorto, en el mismo paraje que las torques de oro. Redúcese á un anillo, que deja un hueco de 25 milímetros, y tiene seccion circular y grueso de 4 milímetros en su centro, desde el que adelgaza hasta que-

(1) Le Hon, *L'homme fossile*, pág. 253 de la 2.ª edicion.
(2) *Revista de Bellas artes é histórico-arqueológica*, tomo II, pág. 323.
(3) Véase la ya repetidísimamente citada revista *Materiaux*, tomo VIII, pág. 297.
(4) *Historia de Galicia*, Parte I, única publicada, pág 138.
(5) Etymolog Liber XVIII, cap. VI *De gladiis*, 2. . . . *Mucro* non tantum gladii est, sed et cuiuslibet teli acumen: dictus a longitudine. Nam μακρὸν graeci longum dicunt. hinc et machaera. *Machaera* autem est gladius longus ab una parte acutus.

dar en 2 en los extremos, los que se tocan formando círculo completo, y tienen revueltas las puntas con una perilla en cada una. La aguja, que no se ha conservado, giraria todo alrededor, como en las otras fíbulas de esta misma clase, muy abundantes entre las conservadas en el *Museo Arqueológico Nacional*, procedentes del sitio en que se cree estuvo la antigua Intercatia, en Paredes de Nava, provincia de Palencia. Con ella apareció otra fíbula ó broche muy incompleto y de muy escasa dimension, que lleva en la lámina el núm. 11.

Compañero de estas fíbulas, y hallado en el mismo sitio que ellas, pero algunos meses ántes, es el *inaures*, figurado en la lámina con el núm, 6, cuyas dimensiones, nada escasas, alcanzan á 55 milímetros de radio. Tiene ambos extremos bastante punteagudos, destinados á ser introducidos el uno por el agujero de la oreja, y el otro por el del pendéloque ó verdadero pendiente—*stalagnium*,— y el canto está todo él adornado de trazos hechos al buril, formando una suerte de gallones rudimentarios. Ofrece cierta notable semejanza con uno de los brazaletes hallados en gran abundancia en Sion (1).

Idéntica procedencia tiene tambien un tosquísimo anillo hecho de una tira de bronce de 2 milímetros de grueso y 6 de ancho, groseramente revuelta, sin acabarla de cerrar más que lo suficiente para que no se desprendiese del dedo. Este anillo es muy parecido á los encontrados en los dolmenes de la Lozere, de los que puede verse un dibujo en la tan á menudo citada revista *Materiaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme* (2).

Del mismo paraje proceden, en fin, la cucharilla, de forma bastante comun, marcada en la lámina con el número 3, y la asa de vasija, que lo está con el 5, no más rara que el otro objeto, prismática y con los extremos revueltos y terminados en otros prismas con molduritas menudamente cinceladas, del mismo gusto que los de la fíbula anular hallada con ella, y muy parecidos á la cabeza de un alfiler—*acus crinalis*—encontrado en los lagos de Suiza y publicado en la popular obra de Figuier (3), tomándolo de la Memoria de M. Desor sobre los palafitos de ese país.

Réstame hablar de dos muy peregrinos objetos, de bronce tambien, y encontrados dentro de la zona en que han sido hallados todos los otros referidos.

Es el uno la concha de bronce, que lleva en la lámina el núm. 10, y apareció en Marzo de 1868 al tiempo de plantar un patatal abajo del Chao de la Croa de Zoñan y encima del camino que por allí sube, en sitio muy inmediato al ya citado, en que se hallaron la punta de lanza y el puñal de que dejo hecha la oportuna mencion. Mide 56 milímetros, está cincelada con algun esmero, tiene un funículo representado en su borde, y tres agujeros destinados sin duda alguna á sujetarla á la coraza ó á coserla al traje. Su forma es la del *pectem jacobeus*, y su destino debió ser puramente ornamental y el de especie de venera ó verdadera *falera* (4).

El uso de adornarse con conchas data de tiempos muy remotos. Pertenecientes, segun Mr. Mortillet (5), á dos diferentes especies, *cyprea pyrum* ó *rufra*, y *cyprea lurida*, se hallaron hasta una veintena, atravesadas de incisiones, como habiendo servido para adornar un traje, y diseminadas por parejas, dos sobre la frente, una en cada húmero, cuatro en la region de las rodillas y dos sobre cada pié de un esqueleto, asignado á la edad del reno, descubierto en Laugerie-Base (Bordoña). Varias poseia el citado Mr. Mortillet en su coleccion, agujereadas en el nates (6). Agujereada tambien por la misma parte ha sido hallada alguna en el ya famoso cerro de San Isidro de esta ex-corte (7). En una de las sepulturas de Solutré, pertenecientes á iberos y celtíberos, apareció, al decir de monsieur Ferry (8), un cadáver con una concha de peregrino agujereada asimismo por dos partes junto al nates, como para suspenderla. Y, en fin, en la estátua del antiguo guerrero gallego conservada en Viana, ya citada (9), se ve una concha sobre el escudo.

Además, el grandísimo uso de conchas hecho hasta nuestros dias por los peregrinos jacobitas, y la curiosa leyenda

---

(1) Véase dibujado en la pág. 378 del tomo VI de los *Materiaux pour l'histoire de l'homme*.
(2) Tomo V, pág. 325.
(3) Pág. 352.
(4) El bracero que la recogió de entre la tierra aseguraba que junto á ella habia otra igual, que no recogió tambien por no considerarla digna de que él se tomase tal trabajo.
(5) Véanse las últimas entregas publicadas, pág. 227 del tomo VIII de los *Materiaux*.
(6) *Materiaux*, IV, 26.
(7) Véase la monografía sobre *lo prehistórico español*, por el eminente geólogo D. Juan Vilanova y Piera, publicada en el MUSEO.
(8) *Materiaux*, IV, 105.
(9) Al tratar de las torques me ocupé de esta estátua y de sus semejantes colocadas en el jardin del palacio de la Ajuda en Lisboa.

en que la tradicion religiosa pone el orígen de tal uso, acreditan bien cuán antiguo es en el país, y qué arraigado estaba en él, el empleo de las valvas como adorno personal.

El otro no ménos peregino objeto de que atrás he hecho indicacion, es una muy rara vasija—caldero le llamaron sus halladores—encontrada en un punto llamado Chao de Currás, en las faldas de los montes que limitan por NO. el Valle de Oro (en el que hay tantos y tan notables *castros*), y caen sobre las parroquias de Alage y Budian, por unos canteros en el verano de 1871 (1) al tiempo de arrancar piedra granítica, allí muy abundante; quienes en el mismo momento de encontrarle le redujeron á menudos pedazos, siguiendo la fatal y por desgracia tan general costumbre, propia de los que topan con cualquier género de antiguallas cuya importancia no se les alcanza, y efecto, más natural que disculpable, de la cólera que les despierta el rápido desengaño experimentado al ver de golpe desvanecidas las esperanzas de haber tropezado con un valioso tesoro, ligeramente concebidas por su codicia en el momento de encontrar cualquier objeto extraño.

El gran número de esos pedazos que conseguí reunir me han permitido, auxiliado por las noticias suministradas por los que vieron completa tal vasija, formar exacta y cabal idea de su forma y detalles ornamentales. Era, en efecto, una vasija de hechura que autorizaba á tomarla por caldero, pero con destino nada más que ornamental, pues que estaba rellena, ó mejor dicho, fabricada sobre una alma de cierta sustancia metálica y térrea, compuesta de escorias muy amarillentas y consistentes, adherida fuertísimamente á las paredes, finas en extremo, de la vasija. Medía 30 centímetros de diámetro en su boca, poco ménos en el fondo, por ser cónico, casi cilíndrico, y algo más de altura. Aparecia hecha de muy delgadas láminas de bronce batido, revueltas con gran habilidad y claveteadas en sus uniones, pero no soldadas, cuyo procedimiento se dá como desconocido en los tiempos prehistóricos; figuraba tener tapa semiesférica con una sobretapa adornada de muy menuda y sencilla laborá manera de clavitos prismáticos; y estaba provista de un grueso reborde cilíndrico en la boca, formado con varias capas de bronce sobrepuestas, y de él nacian dos fuertes argollas de laton, en las que entraba el asa, adornadas de una suerte de faldones muy galanamente ornamentados de labores en relieve, representando espirales y porciones de círculos concéntricos, y rodeados de fajas funiculares, que tambien se grabaron todo alrededor del borde de la fingida boca, como se ve en la lámina (núm. 14).

En su conjunto y composicion ofrece esta vasija notable similitud con una de las encontradas por cientos en las sepulturas de Hallstadt, considerada como de la primera época del hierro y publicada por Figuier (2), y ofrece muestra no ménos evidente que la suministrada por el puñal hallado en Coubueyra, de la infiltracion de ideas artístico-industriales propias de los países del Norte, que experimentó Galicia en el tiempo en que los objetos de bronce de que ahora me ocupo y los de oro de que ántes me he ocupado estaban en uso, revelada en la forma y adornos de esos objetos. Los de esta vasija ornamental presentan semejanza muy pronunciada con los que llevan las hachas procedentes de Escania y Fionia (3), recogidas en Stokolmo y en el Museo de antigüedades de Copenhague; alguna de cuyas hachas está tambien rellena ó formada de finas láminas de bronce sobre una alma terrosa, y no pudo tampoco tener otro destino que el ornamental.

Ese género de adornos es muy característico de las antigüedades de los países septentrionales. En Finlandia, por ejemplo, se han encontrado espadas y *celtes* adornados de espirales, que tienen un orígen escandinavo muy evidente, y que deben pertenecer á la primera época de las dos en que MM. Nilson y Worsœ han dividido los monumentos escandinavos de la edad del bronce, marcados por diferencias muy notables; pues que los de la primera aparecen todos fundidos, muy elegantes, y adornados de dibujos lineales y de espirales grabadas en el molde; y los de la segunda fundidos tambien, pero ménos elegantes, con señales de que el martillo estaba en uso, y con los adornos de círculos concéntricos principalmente, grabados en el metal (4).

Antes de dar por terminada la reseña de los objetos de bronce procedentes de los castros de Galicia ó de sus inmediaciones, he de decir dos palabras sobre los objetos férreos de la misma procedencia. Las condiciones geológicas y crimatológicas de Galicia son en gran manera desfavorables para la siquiera mediana conservacion de los objetos de esa materia. Así es que, áun cuando llegan á muchos los hallados en ese país, y no á pocos los curiosos que yo he

(1) Uno de esos canteros fué Moas, muy conocido en el país.
(2) Pág. 428, fig. 264 de su conocida obra.
(3) *Materiaux*, VI, dibujos en las págs. 132 y 228.
(4) *Materiaux*, VII, 174 178 y 296

reunido, el estado en que la mayor parte de ellos se encuentran es tan sensible, que no permite entrar en su descripcion ni hasta comprender su destino. De todos es el más notable la empuñadura de que atrás he hablado, encontrada en la Croa de Riotorto, y reproduccion fiel de las formas propias del tipo de Hallstadt usadas para las de bronce. Compañeras suyas, halladas con ella en Riotorto, son unas que parecen tijeras, ó abrazadera de la vaina de una espada, y un grueso regaton que debió pertenecer á lanza nada pequeña, si es que no á un puntiagudo bichero, allí tambien encontrado. Tiene este bichero figura que nada ofrece de singular, idéntica á la de los usados en el dia; es largo hasta de 24 centímetros, y está doblado formando ángulo como de 45 grados por su mitad, con un grueso en la boca del cubo en que encajaba el palo, que quedaba atravesado por un clavo que aún permanece, de 3 centímetros, y disminuyendo desde allí hasta empezar la parte revuelta que no tiene en toda su extension sino uno.

En estado algo menor de descomposicion aparecieron en la Croa de Zoñan el mango de un *strigilis* de los comunes, revuelto y ofreciendo alguna analogía con el broche que adornaba á un esqueleto descubierto en el Chatellet del valle de la Barcelonette (1): uno que parece candelero, y que quizás pudo haber servido de pito ó instrumento músico análogo, compuesto de un cilindro hueco, de 21 milímetros de diámetro y 84 de largo, con uno de sus extremos provisto de un asa en forma de anillo de 29 milímetros de diámetro, y el otro aplastado, intencional ó casualmente, pero en disposicion tal, que pudiera tomarse por la boquilla de un silbato: restos de la empuñadura, nada pequeña de una espada: clavos grandes, y otros pequeños como tachuelas de gruesa cabeza encajados en una tira tambien de hierro, que pudieron haber tenido muy diversos destinos; así guarnecer un escudo como adornar un cinturon, por la gran semejanza de hechura y disposicion que ofrecen con los de bronce que tuvieran tal destino encontrados en el cementerio merovingio de Envermeu que por sí sólo forma un pequeño museo franco con los diversos objetos que ha suministrado (2). De entre estos, ya que he tenido ocasion de citar ese paraje, no he de pasar en silencio los hilos de oro arrollados constituyendo fragmentos de verdaderas torques, como la revestida de alambrito encontrada en Riotorto; ni tampoco la circunstancia de ofrecer ornamentacion muy semejante los tiestos de antiguas vasijas hallados tanto en el uno como en el otro punto, en Envermeu como en Riotorto, que, unida á las otras dos, eslabona la generacion de las ideas y del gusto artístico de los objetos procedentes de un punto con los procedentes del otro, y reclama para los nuestros una fecha tan reciente relativamente como la asignada á los envermeunses.

V.

Las indicaciones que acabo de hacer, ponen ya en camino directo para entrar en consideraciones y razonamientos sobre la época á que pueden pertenecer, así los objetos de oro de que en otra ocasion hablé, como los de bronce de que ahora me ocupo.

La compañía de otros de hierro con que aparecieron los de esos metales hallados en Riotorto, excluye desde luego, todo idea de prehistorismo. Marca, no obstante, el empleo de armas y enseres férreos la postrera etapa de los tiempos llamados prehistóricos, y se quiere, por algunos, referir la denominada *primera época del hierro* al último período de la Edad anterior, caracterizado por aparecer los objetos de ese metal reproduciendo exactamente las formas de los de bronce. Pero la Edad en que comenzó á usarse el hierro penetra por entero, en el comun sentir, dentro del cuadro de la Historia propiamente dicha; hasta el punto de que M. E. Martin pretende que se la designe con el nombre de *Edad gala*; por razon de que al introducirse, ó comenzar á generalizarse, el trabajo del hierro dominaban los galos, ó celtas, en toda la Europa occidental.

Sin embargo de esto último, por lo que á Galicia toca, como ya en diferentes ocasiones lo he consignado, la Edad del hierro, ó por lo ménos su primera época, pudiera mirarse como efectivamente *prehistórica;* en atencion á que las noticias que de ese país se tienen anteriores á la conquista romana, verificada bajo el imperio de Augusto, no constituyen, en rigor, un verdadero cuerpo de historia.

(1) Puede verse un dibujo de él en la curiosa Memoria *Etude archeologique et geographique sur le vallée de la Barcelonette á l'époque celtique*, lám. III, y de él se ocupa Chappuis, autor de esta Memoria, en la pág. 51.

(2) Véase la interesante obra atrás citada del abate Cochet, en la pág. 131

Dejando á un lado la no muy interesante cuestion de nombres, quedarán como puntos fijos de partida, el que, adornos de oro, de los más toscamente trabajados y de más sencilla composicion y rudimentaria forma, han sido encontrados en Riotorto acompañados con objetos de hierro y con otros de bronce de industria romana muy caracterizada; y que idénticos adornos han aparecido en Masma, con otras alhajas trabajadas con singular delicadeza, arguyendo un perfeccionamiento muy adelantado en el arte de la orfebrería. Por otra parte, la empuñadura de hierro y el cubito, de bronce, de punta de javalina, hallados en Riotorto, establecen relacion estrecha entre los objetos procedentes de ese punto, el puñal encontrado en Coubueyra, y las armas y enseres recogidos en la Croa de Zoñan.

Ligados, pues, resultan estar entre sí, por los caractéres que ofrecen, la gran mayoría de los objetos de que me he ocupado, así de oro y de bronce como de hierro. Los restantes, áun cuando no relacionados tan íntimamente con los otros, no dejan de ofrecer las suficientes indicaciones para poderlos estimar como compañeros y contemporáneos suyos. La cabal similitud que las hachas ó *celts* ofrecen con el *scalper fabrile* romano, autorizan á que se las considere como producto de la civilizacion del pueblo-rey: si bien no adaptan la forma de cubo para recibir el mango, que es la más comun en los países del Norte durante la segunda época del bronce y fué desconocida en la primera; por lo que pudieran asignarse á esa primera época, durante la cual existieron frecuentes comunicaciones entre los países septentrionales y los meridionales. Y la vasija de bronce, además de presentar analogías muy marcadas en sus elementos ornamentales con los de la concha hallada en Zoñan, tanto por su destino que por sus labores, puede acercarse á nosotros algo más que la época romana.

El gusto por esta clase de objetos ornamentales pendientes, para los templos en particular, está suficientemente comprobado que alcanzó boga en los dias de la esplendorosa monarquía visigoda. Dignas son de tenerse en cuenta las analogías ofrecidas por los objetos hallados en el cementerio merovingio de Envermeu con los nuestros. La aficion á cubrir toda clase de objetos de labores espirales y funiculares, cual las que llevan la concha y las argollas de la vasija, está muy reconocida como propia de los artífices latino-bizantinos. Y la profusion de adornos, monedas y enseres sagrados y ex-votos de oro en esa época, resulta acreditada con exceso por los valiosos descubrimientos realizados desde hace algunos años.

Pero labores de esa misma especie espirales y funiculares, las ostentan objetos, como atrás indiqué, que si no pueden llamarse prehistóricos, pueden llamarse *pre-romanos*, muy abundantes en los Museos del Norte de Europa, y reproducidos, con tanta frecuencia, en las láminas de todas las obras que tratan de esta clase de antigüedades, que me creo dispensado de citar ninguno.

En ese género de labores, donde predomina el gusto por las líneas espirales, no puede, por tanto, buscarse sólido fundamento para asignar con fijeza una fecha determinada al objeto que las ostenta. La abundancia de objetos de oro, tan propia es de la época visigoda como de los tiempos prehistóricos; y la presencia del hierro los arguye muy próximos relativamente, mientras que la composicion del bronce llama por los prehistóricos: tampoco, pues, en la clase de la materia se encuentra dato concreto y decisivo. Y si se acude á los caractéres, no se descubre en ellos, en particular, sino rareza en las formas; representada por un elemento, que así se aplica como motivó ornamental, á la empuñadura de una arma, como entra por sí solo á constituir un adorno personal, y que tan pronto se reduce á las antenas de un mango, como se extiende á un rico collar, ó á un brazalete.

Resulta, por consiguiente, que cuanto puede deducirse es, que si esas formas, poco comunes, no encierran un carácter especial propio del pais, representan una influencia de las del Norte sobre Galicia, que no se dejó sentir en el centro de la Europa, ni quizá en el resto de España, y que, de permitirlo la pequeñez de las empuñaduras, sólo pudiera explicarse cumplidamente refiriéndola á los normandos que visitaron con frecuencia, durante más de dos siglos—del IX al XI,—las costas de Galicia y que hicieron mansiones duraderas en su interior.

Sin entrar, no obstante, en un exámen detenido, segun ántes manifesté, de las localidades, (que han sido siempre los *castros*, y cuando no sus inmediaciones), en que los objetos así de oro como de bronce se han encontrado con los de hierro, no puede decirse nada decisivo sobre el tiempo de que datan y la civilizacion á que pertenecen las armas, utensilios y adornos de que me he ocupado (1).

(1) De los *castros* gallegos he de ocuparme con todo detenimiento en la Parte II de mis *Antigüedades prehistóricas y célticas de Galicia*

Bastaráme, para concluir, consignar una sospecha: la de que si los abundantes objetos descubiertos en tantos parajes, y en especial los hallados en Riotorto y en Masma, provendrán, mejor que de sepulcros celto-romanos, ó de ocultados depósitos de alhajas sagradas, suevo-visigodas, de tesoros reunidos por los normandos, amontonando con los objetos traidos por ellos, todos los que pudieron haber á las manos, aplicables al adorno de sus personas, valiosos y estimables, tanto por su materia como por su trabajo, y producidos por la civilizacion prehistórica ó céltica, por la romana, y por la sueva-visigoda.

DE LAS ÁNFOROS EN GENERAL

Y

DE ALGUNAS ÁNFORAS

EXISTENTES

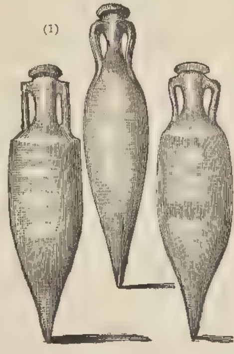
EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL,

POR

DON FLORENCIO JANÉR,

DE LA SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE GRANADA.

(1)



Como grandes vasos de uso general en todas épocas entre los griegos, los fenicios, los egipcios y los romanos, para encerrar el vino, guardar el aceite y la miel, y tambien granos de diversas especies, clasifican los arqueólogos las ánforas *(amphora, ἀμφορεύς, ἀμφιφορεύς)*, no dedicando ciertamente á su descripcion demasiadas páginas, como si no pudiesen ofrecer tambien interés para conocer el arte en la antigüedad, unos artefactos que no recibian notable variedad en sus formas, ni eran objeto de la predileccion de los pintores (2). Pueden reducirse verdaderamente sólo á tres las formas principales que recibian las ánforas de manos de los alfareros antiguos. La forma elevada, con asas largas á cada costado, pero ensanchándose sobremanera hácia su parte inferior; la forma elevada ensanchándose en la parte superior con pequeñas asas, ó bien siendo de arriba abajo de igual diámetro, y la forma baja y más ancha, aunque presentando siempre las tres en su extremo inferior una gran punta, para ser hundidas en la arena de las bodegas, ó colocadas sobre un

---

(1) Ánforas romanas que forman parte de la coleccion que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional. (Altura de 1,16, á 0,86).

(2) En efecto, la generalidad de los autores que se ocupan de las ánforas griegas y romanas, son por demás concisos en sus descripciones. Hé aquí lo único que Smith y Rich han dicho acerca de estos importantes utensilios:

AMPHORA (ἀμφορεύς), a vessel used for holding wine, oil, honey, etc. The following cut represents amphorae in the British Museum. They are of various forms and sizes, in general they are tall and narrow, with a small neck, and a handle on each side of the neck (whence the name, from ἀμφί, *on both sides*, and φέρω, to carry), and terminating at the bottom in a point, which was let into a stand or stuck in the ground, so that the vessel stood upright· several amphorae have been found in this position in the cellars at Pompeii. Amphorae were commonly made of earthenware. Homer mentions amphorae of gold and stone, and the Egyptians had them of brass; glass vessels of this form have been found at Pompeii. The most common use of the amphora, both among the Greeks and the Romans, was for keeping wine. The cork was covered with pitch or gypsum, and (among the Romans) on the outside the title of the wine was painted, the date of the vintage being marked by the names of the consuls then in office; or, when the jars were suspended from them, indicating these particulars.—The Greek amphoreus and the Roman amphora were also names of fixed measures. The amphoreus, which was called *metretes* (μετρητής, and cadus (κάδος), was equal to three Roman urnae=8 gallons, 7 365 pints, imperial measure. The Roman amphora was two-thirds of the amphoreus, and was equal to 2 urnae—8 congii to 5 gallons, 7.577 pints; its solid content was exactly a Roman cubic foot. *(A Smaller Dictionary of Greek and Roman Antiquities. By WilliamSmith, Ll. D.—London* 1853)

AMPHORA (ἀμφορεύς). Large vaiseau de poterie, avec une anse des deux cotés du cou, et terminé en pointe: il pouvait se tenir droit si on l'enfonçait dans le sol ou rester immobile si on l'appuyait simplement à une muraille. Il servait surtout a tenir du vin en réserve, et la petitesse de son diamètre, comparée avec sa hauteur, montre qu'il fut inventé pour contenir une grande quantité de liquide et n'occuper que peu de place. La gravure représente deux amphores de la forme la plus commune, l'une enfoncée dans le sol, l'autre appuyée à une muraille, telles qu'on en trouva à Pompéi; elle montre aussi la manière dont ont les transportait de place en place. Elle est prise d'un bas-relief en terre cuite qui formait l'enseigne d'un marchand de vin à Pompéi. *(Dictionaire des Antiquités romaines et grecques, par Anthony Rich.—Paris* 1861).

pequeño pedestal ó basas de madera ó de piedra agujereadas. Estas ánforas eran comunmente de barro muy bien cocido, para poder conservar en ellas los líquidos largo tiempo, como hoy sucede con nuestras grandes jarras, los toneles y cubas destinadas al mismo objeto, y su medida general alcanzaba cerca de 2 metros ó más de altura, y 7 ú 8 decímetros de diámetro, aunque éste variaba segun su forma. La pasta de que estaban formadas estas grandes piezas, era mucho más densa y fuerte que la de los demás utensilios de barro y de arcilla, usados por los indicados pueblos.

Hemos dicho que estos vasos de tan grandes dimensiones, no eran objeto de la prediléccion de los pintores, porque como las ánforas propiamente dichas, servian sólo para conservar líquidos ó cereales en almacenes, en bodegas y en sótanos, no permitian dibujos ni adornos, que no hubieran podido ser vistos en semejantes sitios, y por lo mismo resultaban completamente inútiles (1). Homero llama á la ánfora ἀμφιφορεύς, y este nombre, observan justamente Ch. Daremberg y Edm. Saglio, indica un carácter señalado como esencial para los comentadores, en la forma de este vaso (2); y en efecto, las dos asas por medio de las cuales podian ser las ánforas trasladadas de un lugar á otro, les dan una fisonomía especial entre los vasos de diversas clases que se conservan en los museos. A pesar de ser diversas las formas y dimensiones de las ánforas, ó mejor dicho, de las grandes jarras ó vasos llamados ánforas, y de considerarse por muchos como ánforas toda clase de receptáculos de barro, propios para contener líquidos y cereales, poco á poco la costumbre ha ido fijando aquel nombre sólo para los de formas estrechas y prolongadas. No es esto decir que los antiguos no tuviesen mil diversas clases de vasos y de utensilios de barro de diversas formas, no sólo para la conservacion de líquidos, sino para sus mesas y banquetes, como platos, fuentes, copas, jarros, etc., y no sólo de arcilla, sino de otras materias preciosas, como plata y oro. A tanto llegó en este género la industria, el lujo y la habilidad de los artífices griegos y romanos, que en Coptos se hicieron vasos de barro cocido mezclado con mirra y otras materias aromáticas, asegurándose que quitaban al vino sus cualidades embriagantes. Debe suponerse que las sustancias olorosas se introducian en la pasta absorbente, despues de cocida, porque ninguna sustancia hubiera podido resistir la temperatura del horno sin evaporarse, por débil que hubiese sido. Y esta circunstancia, que probaría cuán necesaria era la permeabilidad de éste género de barro cocido, se aviene mal con los diversos usos domésticos á que se dedicaban muchos de estos vasos. Los llamados *orca*, por ejemplo, estaban destinados para la salazon, pero las *ánforas* recibian lo mismo, como ya hemos indicado, sólidos que líquidos. No sólo servia su extremidad puntiaguda ó cónica para hundirlos en la arena, sino que debiendo fermentar el vino en ellas, bajaban al fondo y permanecian allí reunidas las heces. Cuando era necesario, cuando el vino quedaba completamente clarificado por estar en reposo, se le sacaba cuidadosamente con pequeños jarros, ó bien por medio del sifon, para que no se removiese lo más mínimo. Estos grandes vasos, cuyo uso no es dudoso, continuaron hasta la caida del imperio romano siendo preferidos á los de otras formas, pues tambien los habia esferoidales, ya para tener agua, aceite, aceitunas ó granos, por el estilo de las tinajas españolas.

Las ánforas de formas más ó ménos puntiagudas, ya griegas, ya romanas, servian principalmente para colocarse de pié en la arena, como se ve en el dibujo de una bodega descubierta en Roma en 1789, en donde se conservaba todavía una larga hilera de ánforas colocadas de este modo, encontrándose de ellas ejemplares en casi todos los museos, pues su hallazgo es comun en todas las excavaciones. En Pompeya aparecieron tambien ánforas colocadas en su posicion habitual, y fragmentos de ellas, ó ejemplares más ó ménos completos, han solido hallarse en diferentes puntos. El bey de Túnez, envió al Museo Británico, hace algunos años, una de estas grandes jarras ó ánforas de grande dimension, destinadas á la conservacion del vino, que habia sido encontrada en el territorio de la antigua Cartago. Los anticuarios ingleses creyeron poder determinar, por los nombres de los cónsules Longino y

---

(1) Les *vases destinés à renfermer les liquides* sont plus connus et plus importants aussi pour la connaisance de l'art antique. Le bois n'y fut employé que pour ceux à l'usage des habitants de la campagne; les plus communs étaient en terre cuite et en metal (bronze corinthien, argent ciselé), qui se trouvaient souvent alternativement employés à la confection du même vase, suivant la fortune du possesseur. L'usage particulier auquel le vase était réservé en déterminait la forme; nous admettons les principaux genres suivants: 1. vases qui doivent, pour un certain temps, recevoir des quantités de liquide considérables, que l'ont peut y puiser en suite en petite quantité, disposés de manière à se tenir droit au centre d'une table servie pour un repas; la forme élevée, spacieuse, tres-large de l'ouverture du vase repondait à la destination de l'espece de vase à melanger les liquides, nommé κρατὴς, etc. ARCHÉOLOGIE. (*Encyclopédie-Roret.—Paris* 1841.)

(2) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments, contenant l'explication des termes qui se rapportent aux mœurs, aux institutions, à la religion, aux arts, aux sciences, au costume, au mobilier, a la guerre, à la marine, aux métiers, aux monnaies, poids et mesures, etc., etc., et en général à la vie publique et privée des anciens. Ouvrage rédigé par une société d'écrivains speciaux, d'archéologues et de professeurs sous la direction de MM. Ch. Daremberg et Edm. Saglio et [illegible] 3000 figures d'apres l'antique —Paris. Librairie Hachette.* 1873

Mário, inscritos sobre su parte exterior, que aquellos vasos habian sido fabricados en el año 105 ántes de la Era cristiana. En España se fabricaban igualmente, en Rosas, en Sagunto y en otras partes. Cerca del primero de los puntos que indicamos, en Ampurias, recogimos nosotros grandes fragmentos de ellas, y una asa, en la excursion que hicimos á sus ruinas, acompañados del inspirado poeta catalan Dámaso Calvet, y de otros apasionados por las antigüedades.

«Construíanse en tiempo de los romanos en Auvergnia (dice uno de los autores que se ha ocupado con un poco más de extension de las ánforas), además de la alfarería roja de que nos ocuparemos más adelante, cubas iguales, al ménos en dimension, á las que acabamos de describir. El Museo de Sevres posee un fragmento de una de estas jarras jigantescas, que procede de las excavaciones de Gergovia cerca de Clermont; la pasta es gris-negruzca por su parte interior, con una corteza rojiza por su parte exterior, sobre la que la lumbre obró más directamente; esta pasta es grosera, con granos blancos de arena cuarzosa y de mica. El ácido nítrico no produce en ella ninguna efervescencia. El fragmento que indica molduras exteriores, tiene un espesor de 3 centímetros y medio.—El Museo posee el fragmento de otra gran cuba, que á juzgar por su espesor (unos 35 milímetros), debia ser de una dimension extraordinaria; algunos hoyos indican un diámetro de 1 metro 25 centímetros; procede de Apt en el departamento de Vaucluse; la pasta es de un rojo-rosáceo, muy sólida, perfectamente cocida; tiene numerosos granos blancos, largos de 3 á 5 milímetros, que no son de cuarzo, sino de calcárea espática laminosa, que al ser cocidos sólo han sufrido la alteracion de volverse blancos, sin perder su ácido carbónico.—Descubriéronse en 1838 sobre las llanuras de Selles, cerca de Aspres, pueblo situado á poca distancia de Gap, catorce jarras ó ánforas de más de 2 metros 3 decímetros de altura. Era en el territorio de la poblacion galo-romana llamada *Mons Seleucus*, ó Labathie Mont Saleon, donde estas jarras habian sido hundidas, estando algunas compuestas con tiras de plomo (1).»

Dos hechos históricos importantes, perteneciente uno á los maravillosos acontecimientos de la vida de Nuestro Señor Jesucristo, y otro á los extravagantes ó excéntricos sucesos de la vida del filósofo cínico Diógenes, se presentan á la imaginacion del arqueólogo siempre que se trata de ánforas. Bien sabidos son de nuestros lectores uno y otro.—«En aquel tiempo (se lee en el Santo Evangelio, segun San Juan) se celebraron unas bodas en Caná de Galilea. Estaba allí la madre de Jesús: fué tambien convidado Jesús y sus discípulos á las bodas, y como viniese á faltar vino, la madre de Jesús le dijo: No tienen vino. Respondióle Jesús: Mujer, ¿qué nos vá ni á mí ni á tí? áun no es llegada mi hora. Dijo entónces su madre á los sirvientes: Haced cuanto él os dijere. Estaban allí seis ánforas, conforme á la purificacion de los judíos, y cabian en cada una dos ó tres cántaros. Díjoles Jesús: Llenad de agua aquellas ánforas. Y las llenaron hasta arriba. Díjoles además: sacad ahora en algun vaso y llevad al maestresala. Hiciéronlo así. Luego que gustó el maestresala el agua hecha vino, como no sabia de dónde era, aunque los que servian lo sabian, porque habian sacado el agua, llamó al esposo y le dijo: Todo hombre sirve primero el buen vino, y despues que han bebido bien los convidados, entónces saca el más flojo. Mas tú guardaste el buen vino para lo último. Este fué el primer milagro que hizo Jesús en Caná de Galilea, con que manifestó su gloria, y sus discípulos creyeron más en él.»—No ignoramos que muchos traducen en vez de ánforas, hídrias, y áun añaden hídrias de piedra, pero en este mismo detalle se halla la prueba de que no eran hídrias sino ánforas, porque la palabra hídria (ὑδρία), se empleaba más especialmente para designar los grandes vasos de un género más superior (Ciceron, *Verr.* III, 19), en bronce ó en plata. y con adornos preciosos, como puede verse en el grabado que publica Rich en su *Diccionario de antigüedades romanas y griegas*. Bien es verdad que en sentido general se llamaba hídria toda especie de vaso á propósito para contener líquidos, y pudo el evangelista San Juan hablar en términos generales, por más que se refiriese á las ánforas. Recordamos, por otra parte, que segun los historiadores de la gran basílica de San Lorenzo del Escorial, célebre monumento, debido á la piedad del rey Don Felipe II, y llamado *Octava maravilla*, se conserva entre las reliquias y objetos sagrados de aquel templo una de las ánforas que sirvieron en las bodas de Caná y fueron objeto del milagro portentoso de Jesucristo. Nosotros hemos visto el objeto que se tiene por tal, y no es, en efecto, otra cosa que una ánfora greco-romana, de antigüedad remotísima.

El tonel en que se dice habitaba el célebre Diógenes, no era otra cosa que una ánfora de barro cocido, de grandes

(1) *Traité des arts céramiques ou des poteries considérées dans leur histoire, leur pratique et leur theorie, par Alex Brongniart.—París* 1854.

dimensiones, como lo manifiestan las piedras grabadas y las medallas (1). El filósofo de quien se cuenta que con una linterna encendida en la mano iba buscando en pleno dia por la plaza pública..... *un hombre*, habitaba dentro de una ánfora y llevaba doquier esta casa portátil para vivir alejado de los demás hombres. Estando en Corinto Alejandro *el Grande* tuvo curiosidad de conocer á este hombre singular, y se acercó al ánfora del filósofo, preguntándole en qué podria servirle ó complacerle. Diógenes contestó sin vacilar, que celebraria se marchase de allí en seguida, no impidiendo que el sol penetrase en su habitacion anfórica. En aquel momento es indudable que el filósofo venció al conquistador. «Si no fuese Alejandro, exclamó éste, quisiera ser Diógenes.»

Las ánforas panatenáicas, es decir, las que contenian el aceite de los olivos sagrados, concedido como premio á los vencedores de los Panateneas, tienen un pié, y una cubierta con un boton, y se ven representadas en las monedas de Atenas, junto con las coronas de los vencedores. Las que se conocen son muy notables por las pinturas que ordinariamente se ven en ellas, y que dan á conocer su destino: por un lado Palas, armada con casco, con lanza y escudo, se halla de pié entre dos columnas, coronadas por el gallo ó por vasos. Aparece siempre la inscripcion, *premio dado en Atenas*, y á veces los nombres de los archontes, entónces en activo servicio. Al otro costado se ve el ejercicio en que han salido victoriosos, por ejemplo, la carrera en la ánfora de Vulci; porque se encuentran ánforas parecidas fuera de Grecia, en gran número de colecciones, bien sea que hayan venido de Atenas, bien que pertenezcan á otros países, en donde se han imitado las formas y ornamentaciones de los vasos atenienses.

«Las denominaciones por las cuales los autores modernos han querido diferenciar las ánforas de otros vasos análogos por su forma general, si bien algun tanto diferentes por las proporciones de sus partes, no se apoyan, por lo general, en autoridades suficientes. En una pintura de vaso en donde se representa la recoleccion del aceite, se ven ánforas que sirven para este uso. Una copa con figuras negras, de la coleccion Campana, en el Louvre, que representa los trabajos de los campos, manifiesta grandes ánforas cargadas sobre un carro, como si fuese para trasportar granos, y se han encontrado, en efecto, en Italia, vasos de éstos, encerrando cereales. En otros se conservaba miel, salmuera, frutos y comestibles de todas clases; poníase en ellos la arena necesaria para los gimnasios; guardábanse en ellos las monedas, etc. Pero el principal empleo de las ánforas fué en todo tiempo para contener vino. En la Odiseas preparándose á viajar Ulises y Telémaco, hacen llenar de vino las ánforas, cerrándolas ó tapándolas con sumo cuidado. Hállanse numerosos ejemplos en los escritores griegos de tiempos posteriores, y así lo atestiguan los restos de estos vasos, poniendo de manifiesto las señales del vino que contuvieron. Los romanos colocaban en ánforas los vinos que querian conservar, y de aquí la distincion que hacian entre *vinum amphorarium* y *vinum doliare*. Para el consumo ó bebida sacaban éste directamente de las grandes tinajas en donde lo habian echado desde el lagar ó la prensa. Curiosas pinturas de Pompeya manifiestan de qué manera se hacia el trasporte del vino y su distribucion en las ánforas. Cuando estaban llenas, se las tapaba por medio de tapones de corcho (*cortex suber*) ó de arcilla, bañados ó cubiertos (*oblinere*, *adstringere*), de pez ó de yeso; una etiqueta (*superinscriptio*, *nota*, *titulus*, *tessera*, *pittacium*) grabada sobre cada ánfora ó suspendida al cuello, daba las indicaciones de qué especie de vino era, su edad, medida del vaso, la marca del fabricante. Existen ánforas en que se hallan escritas una ú otra de estas indicaciones.—Las ánforas ó los fracmentos de ánforas de barro, encontradas en todas las partes del mundo griego, y en todos los países adonde los griegos habian llevado sus productos, atestiguan no sólo la extension de su comercio, sino el gran nú-

---

(1) On a trouvé non loin de l'ancien Antium (aujourd'hui Anzio), dans le territoire de Cumes, au sud de Rome, des Amphores de cette même grandeur, qui ayant eté brisées ou fèlées, avaient été raccommodées avec de liens de plomb.

Mon fils a vu dans le musée de Naples, des vases grecs trouvés dans la Pouille, élégants de formes, à pied et collet distincts, et garnis de grandes anses. Ces vases ont jusqu'à 7 pieds et demi de Naples (en viron 1^m,87) de hauteur. Ils appartiennent à la catégorie des vases campaniéns ornés de trois rangées de figures en rouge brique sur un fond noir; c'est l'exemple d'une des plus grandes dimensions connues.

En admettant le recit de Juvénal sur la monstruosité du fameux turbot (*Rhombus*) ou barbue de Domitien, qu'on dut faire cuire dan son intégrité, et en ne donnant a ce poisson qu'une des grandes dimensions connues, c'est-a-dire 1 metre 80 cent., il eût fallu pour le cuire un plat d'environ 2 métres, ce plat de vait être rond, tourné et de terre cuite, les expressions *d'orbem* et de *rotam* dont se sert Juvénal le disent clairement: or, le plus grand plat de Poterie commune que je connaisse et qui a été rapporté d'Espagne por M. Taylor a 95 cent de diametre.

Il paraîtrait que le plat dans lequel Vitellius faisait servir son fameux ragoût composé de laites, de foies, de langues et de cervelles, et qu'il nommait *l'Egide de Minerve*, était au moins aussi grands, puisqu'il fallut construire un four expres pour le cuire; ce qui nous apprend sans aucun doute, que cen'était pas un plat de mètal.

En supposant beaucoup d'exagération dans les récits, ils doivent néammoins faire admetre que les anciens pratiquaient avec une grande habilité l'art de la composition des pâtes de Poterie et de leur façonnage, et qu'ils avaient des fours à Poteries plus grands que nous ne le penserions d'après ce qui nous reste des fours romains.

Traité des arts céramiques ou des poteries, par Mex. Brongniart.

mero de fábricas diversas que podrian reconocerse por la composicion ó el modo de cocer la tierra, y á menudo indicadas de un modo preciso por medio de inscripciones. Otras, que llevan marcas é inscripciones latinas, dan lugar á observaciones idénticas para la Italia (1).»

Las ánforas que se conservan en el *Museo Arqueológico Nacional*, proceden, ya de las antiguas colecciones histórico-etnográficas del Museo de Ciencias Naturales, ya de viajes arqueológicos del iniciador y Director de la presente obra, y jefe en aquel establecimiento científico, nuestro querido amigo D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, ó de donaciones de ilustradas personas que las cedieron generosamente al Museo, entre las que merecen especial mencion los Excmos. Sres. Condes de Valencia de D. Juan y Vizconde de San Javier, y los señores D. J. Togores, distinguido ingeniero naval, D. Francisco María Tubino, y el Ayuntamiento de Cartagena.

Proceden todas las que artísticamente agrupadas se conservan en el centro del salon destinado á la cerámica griega y romana (de uno de cuyos grupos damos exacta reproduccion al principio de esta monografía), de hallazgos que tuvieron lugar en diferentes puntos de España, tanto en el territorio de la púnica Cartagena, como en el de la cosetana Tarraco, en la romana Valentia, y en otros diversos parajes de nuestro suelo, donde, por ventura, se encuentran en muy buen estado de conservacion. Entre ellas, todas notables por la variedad de sus formas, siempre elegantes, llaman extraordinariamente la atencion dos, sacadas del fondo del mar con multitud de petrificaciones de mariscos y plantas marítimas, traida, la una, falta, desgraciadamente, del cuello, por el Sr. Rada y Delgado, de Cartagena, en cuyo punto la sacó del fondo del mar una de las dragas de la limpia del puerto, y la otra, tambien extraida de las ondas del Mediterráneo en el puerto de Mahon y donada al Museo por el citado Conde de Valencia de Don Juan.

Una de las particularidades que hacen más apreciables las ánforas, por las noticias que ofrecen para la historia del arte industrial y de sus cultivadores en este ramo de la cerámica, es la de conservar inscripciones ó marcas de fábrica, de lo cual, á la verdad, carecen las del *Museo Arqueológico Nacional*, encontradas en España; pero compensan, hasta cierto punto, la carencia de tan importante detalle, las dos notables asas de ánforas griegas, encontradas en Atenas y traidas de aquella capital helénica á nuestro Museo, por el ya citado Sr. Rada y Delgado, en las cuales se ven grabadas por medio de un molde, probablemente de madera, estampado con ligera presion sobre el barro, ántes de cocer el vaso, dos curiosísimas marcas de fábrica.

Representa la una, un ánfora de correcto dibujo y no escaso relieve, con los nombres especiales del fabricante ó de la fábrica, en letras iniciales griegas, y la otra un racimo de uvas, aludiendo tal vez al destino que se diera al ánfora de que formaba parte el asa, que probablemente seria el de conservar vino. Tambien ésta lleva inscripciones griegas con el nombre del fabricante ó acaso tambien el de la fábrica.

De lo más interesante que puede presentarse en este linaje de objetos, es otra ánfora, de no grandes dimensiones (0^{m},43 de altura, pero de una elegancia y pureza de líneas admirable, y que claramente está revelando su orígen griego, que fué traida al regreso de su viaje á Oriente, tan fecundo en notables adquisiciones para el Museo, por el repetido Sr. Rada y Delgado, de la isla de Chipre, donde se encontró aquel bellísimo vaso convertido en urna cineraria; de la misma manera que tambien se encuentran *ollas*, así de vidrio como de cristal, y ánforas tambien de esta delicada materia, que sirvieron de urnas cinerarias durante el largo período en que estaba en uso la cremacion de los cadáveres en Grecia y Roma.

El Museo posee varios curiosísimos ejemplares de una y otra clase, encontrados en diferentes puntos de nuestra patria.

Tambien es digna de mencionarse, porque nos enseña otro de los usos á que las ánforas se destinaban como depósito de líquidos, uso no mencionado por los autores que del estudio de tales vasos han tratado ántes de ahora, el trozo inferior de otra ánfora, tambien encontrada en el puerto de Cartagena y traida al Museo por el mismo Sr. Rada, que contiene en estado cabal de conservacion los restos del alquitran que hubo de contener el ánfora á que el fragmento perteneció, y que estaria destinado probablemente, á juzgar por el sitio del hallazgo, al calafateo de buques cartagineses ó romanos.

Antes de concluir la presente monografía, no creemos fuera de propósito consignar alguna ligera indicacion acerca

(1) La matière dont étaient faites les amphores était communément la terre cuite; il y en eut aussi de marbre ou d'albâtre, de verre, d'argent, de bronze. On en voit une de ce metal, d'un travail élégant, appartenant au musée Etrusque du Vatican. Homere et Pindare parlent aussi d'amphores d'or et d'airain.— *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, par. Ch. Daremberg et Edm. Saglio.

de los auxilios que la historia general del arte cerámico presta y está llamada á prestar á las ciencias y á sus relaciones con la Geologia. En todas épocas se han encontrado fragmentos de ánforas y vasos de diversas formas, que se han considerado como galos, en el fondo de las grutas de huesos fósiles de animales, cuyas razas ya no existen. Los fragmentos de estos vasos, mezclados con semejantes restos animales, han motivado dudas y cuestiones entre los geólogos, para saber si habian sido conducidos á aquel lugar por la catástrofe misma que los huesos, ó si estos productos de la industria humana, con los hombres que necesariamente los habian hecho, eran contemporáneos de las razas hoy perdidas. La solucion de esta cuestion es ciertamente ajena al asunto principal de esta breve monografía, y por lo mismo no debemos extendernos más en ello, contentándonos con hacer esta indicacion como término del presente estudio (1).

---

(1) Además de las ánforas conocian los antiguos otras muchas clases de vasos. Una especie de vasos más pequeños para contener líquidos, ó bien para servir de copas de beber, se llamaban *diota*, porque tenian dos asas. Se ven representadas en una porcion de monumentos, de escenas de banquetes, etc.

Los *rhytones* eran vasos para beber, muy elegantes, y que sólo se ofrecian á los héroes. Estaban terminados por cabezas de animales, y alguna vez por cabezas humanas.

Las *urnas* tenian por uso principal recibir las cenizas de los muertos. Hay pocos vasos griegos á los que pueda atribuirse este nombre y este destino.

En fin, á pesar de la permeabilidad de su pasta, se hacian receptáculos que los griegos llamaban *matulas*, los que por su uso parece debian exigir una completa impermeabilidad: sin embargo, un pasaje de Ateneo, que refiere que á la conclusion de las comidas se rompian alguna vez las matulas, á pesar del infecto olor que despedian, no puede dejar duda acerca del destino de esta clase de vasijas.

Los alfareros griegos hacian como los alfareros americanos, y como la mayor parte de alfareros europeos, piezas que llaman de sorpresa. Introducian en los vasos llamados cylix, cantharus, crepundia y crepitacula, pequeñas piedras que producian un ruido particular.

Thericles, uno de los alfareros griegos más célebres por la belleza y la perfeccion de sus obras, ha dado su nombre á muchos vasos, y áun como género de diversas clases de vasos. Llamóse así una clase de cáliz que habia construido. Bien claramente lo manifiesta Theofrasio diciendo que se hacian cálices thericleos con madera de terebinto, que no podian distinguirse de los de tierra. Estos cálices thericleos, cuando nuevos, se lucian con un brillo extraordinario, y tambien los habia de un color negro brillantísimo. Cierta *cratera* se llamaba tambien *thericlea*.

En general, los vasos thericleos eran grandes y podian contener hasta siete cotylos, ó sea cerca de unos dos litros. Los vasos thericleos de barro cocido pasaban por ordinarios. Los Rodios, hábiles alfareros, los hacian sumamente ligeros, y les llamaron *hedypolides*.

El *cantharus* era igualmente un vaso para beber, primero de grandes dimensiones, y despues más reducido.

La *cratera (kerater)* procede del nombre *keras*, cuerno. Los reyes de Peonia los hacian construir de los cuernos de los bueyes de su país, que eran de grandes dimensiones, y los adornaban con molduras de oro y de plata. Se las llamaba *rhytos*.

El *kottabus* era un vaso de barro en forma de copa, que colocada en medio de la mesa, servia para recibir el *latax* ó el vino que quedaba en la copa y que el bebedor debia arrojar con habilidad sobre ella.

El *calix* ó *cylix* era un vaso, más bien copa redonda, profunda, hecha sobre el torno, con dos asas. Hacíanse muchas en Naucrates, cubiertas de un color que se parecia al de la plata.

El *cotylo* era un vaso destinado á contener los líquidos, y servia tambien de medida de capacidad. No tenia asa, ó sólo tenia una, mientras que el calix siempre tenia dos.

Los vasos llamados *kothon* tenian dos objetos: el primero, separar del agua sacada durante un viaje, las materias sucias que pudiese contener; y el segundo, impedir por su color terroso que los soldados viesen el agua turbia ó cenagosa que estaban precisados á beber muchas veces. *(Traité des arts céramiques ou des poteries*, par Alex Brongniart. — *París* 1854.



JARRA ÁRABE QUE SE CONSERVA EN LA ALHAMBRA
(GRANADA)

JARRON ÁRABE

QUE SE CONSERVA

EN LA ALHAMBRA DE GRANADA;

POR

DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO.

I.

(1)



En una curiosa obra (2) de antigüedades granadinas, con diverso criterio juzgada, pero tenida hoy en más aprecio que lo era en los principios de la presente centuria, encuéntrase el siguiente diálogo entre un supuesto *granadino* y un *forastero*, á quien el primero va refiriendo, como ilustrado *cicerone*, todas las noticias que acerca de los monumentos de la celebrada ciudad de los Alhamares ha podido reunir.

«*Granadino.*—No nos detengamos, vamos á ver un primor de »la Escultura, vamos á la sala de las Ninfas.

»*Forastero.*—¡Qué bella Bóbeda! Esto está debajo de el Quarto »de Comares. ¿Y no tiene Inscripcion ninguna?

»*Granadino.*—No, señor, nada ay aquí que hable; solo essas »dos Estátuas lo hablan todo, porque parece están vivas.

»*Forastero.*—¡Hermoso primor son las Ninfas!

»*Granadino.*—¿Ve V. ese modo de mirar las dos á un lado mis»mo, y aun á un mismo punto? Pues ambas dirigian su vista al »sitio donde havia oculto un gran Tesoro, que consistia en unas Jarras muy grandes llenas de Oro, que las verá V. »en los Adarves.

»*Forastero.*—Feliz encuentro. ¿Y aquella saletica?... (3) etc.»

Y más adelante, en el mismo *Paseo*, continúa:

«*Forastero.*—...Volvamos á las Jarras, que V. me dixo contenian el Tesoro. ¿Estas dónde se hallan?

(1) Fragmento de vaso árabe, encontrado en la Alhambra, y que se conserva hoy en el Museo provincial de aquella ciudad. Su color es blanco verdoso. El poquisimo adorno que conserva es de labor menuda y de color acaramelado. Mide de altura 0'80.

(2) *Paseos por Granada y sus contornos*, que en forma de diálogo traslada al papel D. Joseph Romero Iranzo, colegial del insigne de San Fulgencio de Múrcia. Año 1764. El supuesto colegial no era otro que el célebre P. Echevarría.

(3) *Paseo XXVI*, tomo I.

»*Granadino.*—En los Adarves. En un Jardincico muy precioso, que lo adornó, y puso en muy bello estado el Mar»qués de Mondexar, con el Oro de este Tesoro, y tal vez fué su designio perpetuar allí la memoria, colocando las Jarras »en él como piezas muy exquisitas. Vamos allá y lo verá V. Entremos por esta puerta y saldremos por la otra.

»*Forastero.*—¡Qué Jardin tan precioso! ¡Qué vista tan admirable! Veamos las Jarras. ¡Qué dolor! ¡Qué mal tra»tadas están! Y lo peor es que, expuestas á la inclemencia, cada dia se irán deteriorando más.

»*Granadino.*—Se llegarán á extinguir. Ya no quedan más de estas dos, y aquellos tres ó cuatro pedazos de la otra. »Cada uno que entra aquí procura sacar su memoria, y assí lo han pagado las Jarras.

»*Forastero.*—Pues estas dos, entre las hermosas Labores que forma su vidriado exquisito, tienen Inscripciones.

»*Granadino.*—Sí, señor; pero ya ve V. lo laceradas, desconchadas y maltratadas que están, que no es posible leer »nada. Solo en esta primera se percibe dos veces el nombre de Dios. Otra diccion entera no ay en todas ellas. Esto »es lo cierto, como V. mismo lo ve, por mas que alguno ó algunos se lisongeen de haver sacado las copias, á menos »que no fuera 70 ú 80 años há, que tal vez estarian entonces mas legibles y menos estropeadas.

»*Forastero.*—Con que el no poderse leer impide tal vez, que ignoremos el Rey á quien perteneció este Tesoro. Sal»gamos por la otra puerta que V. me dixo.»

Tal es la tradicion granadina acerca del origen del célebre jarron que se conserva en la Alhambra, y que narrada de la misma manera que la consignó el célebre y supuesto colegial de San Fulgencio de Múrcia, ha llegado hasta nuestros dias, habiéndola oido repetir constantemente lo mismo á personas indoctas que á ilustrados conocedores de las antigüedades ó historia de aquella ciudad. Deseosos de conocer la causa verdadera de semejante tradicion, hemos procurado indagar si alguna otra noticia ó dato histórico podria prestarle más sólido fundamento, y nada conseguimos inquirir por nosotros mismos, como tampoco el entendido artista é ilustrado anticuario á quien acertadamente está confiada la conservacion de la Alhambra, que tanto debe á sus conocimientos, á su celo y á su amor al Arte y á la Historia (1), el cual nos dice terminantemente en carta que conservamos (fecha 7 de Diciembre de 1873), contestando á la que le dirigimos deseosos de mayor ilustracion en este punto, las siguientes palabras:

«No se puede asegurar dónde estaban colocados (los jarrones) por el año 1526 en que por primera vez se describe minuciosamente el alcázar naserita (2); y el archivo, que ha sido inspeccionado por mí en diferentes ocasiones, no tiene dato alguno que revele la procedencia de ellos, ni que haga referencia al hallazgo del oro que tenian guardado en su seno, como despues ya dijeron en el siglo XVII y XVIII Pedraza, Argote, Echevarría y otros. Yo no he creido nunca que los árabes se dejaran aquí riquezas, cuando tuvieron tiempo de llevárselas todas; pero es seguro que Marmol vió estos jarros y dos arcas de hierro en la bóveda de las Ninfas, debajo de la sala de Embajadores, y que oyó de algunos moriscos el relato de que las referidas arcas guardaban caudales en tiempo de los moros, lo cual debió ser cierto, porque su construccion no podia tener otro objeto, y la procedencia era enteramente morisca. (3)»

Sin que, faltos de datos para destruir ni confirmar la tradicion, podamos hacer otra cosa que consignarla, no creemos fuera de propósito advertir, que en efecto, á uno y otro lado del rebajado arco que dá entrada á la sala de las Ninfas, y dentro de hornacinas abiertas en el grueso del muro, se encuentran dos bellísimas figuras de mujer, de tamaño natural, esculpidas en mármol y admirablemente modeladas, que parecen obra de artista romano, encastado en la buena y antigua escuela helénica; estátuas á que debe su nombre aquella sala, que es la bóveda sobre la cual, ya para librarle de la humedad, ó por el desnivel del terreno, está edificado el célebre salon de Embajadores ó de Comares. La completa carencia de todo ornato que se advierte en aquella sala de escasa altura, y sin más carácter que el de un subterráneo, que pudo servir tambien de comunicacion secundaria para las habitaciones destinadas al baño, contrasta, en efecto, con el valor artístico de las dos bellísimas figuras de mármol que acabamos de mencionar, y que vuelven en efecto el rostro hácia el interior del subterráneo y en direccion á los ángulos contrapuestos del mismo paraje, en el cual se fija el hallazgo de los célebres jarrones, en vez de volverlo hácia los jardines que por aquella parte habia y existen hoy, posicion en que naturalmente debieran haberse colocado, para que mejor lucieran sus bellísimas formas esculturales, como se colocó el notable relieve, tambien de mármol, que

(1) D. Rafael Contreras.

(2) Se refiere á la descripcion de Navajero, apenas conocida hace muy pocos años, y que hoy pueden consultar los aficionados á este linaje de estudios, gracias al ilustrado celo de la Sociedad de bibliófilos españoles.

(3) Consérvase en la Alhambra uno de estos arcones, que nos proponemos dar tambien á conocer á los lectores del MUSEO.

representa á Júpiter y Leda (tenido de cuantos le conocen por romano), no en la parte interior, sino en la exterior, encima del mismo arco, para que pudiera disfrutarse de él á buena luz. Fuesen aquellas estátuas encontradas, lo mismo que el relieve, en excavaciones ó ruinas de la célebre Iliberis, y conservados con ilustrado acierto por los reyes de la dinastía naserita, (1) ó reconociesen cualquier otro orígen, de lo cual habremos de ocuparnos en la monografía que á dichas estátuas y relieve pensamos dedicar en la presente obra, es lo cierto que su colocacion en aquel paraje tan secundario, y tan en contra de lo que las más rudimentarias reglas del buen gusto y hasta del sentido comun prescriben, pues á nadie puede ocurrirse colocar bellísimas estátuas en la puerta de una habitacion subterránea, volviendo la espalda á la luz, y ocultando en la sombra su rostro y su belleza, parece obedecer á un propósito preconcebido; y al contemplarlas y al seguir la direccion que marca el movimiento de su cabeza, y áun pudiéramos decir de su mirada, notando que termina en los opuestos ángulos donde los jarrones y las arcas se dicen halladas, acude involuntariamente á nuestra memoria la tradicion, y se siente inclinada la fantasía á prestarle asentimiento.

Indudablemente el primer destino de tan notables obras de cerámica, no debió ser el de contener riquezas, sino más propiamente el de servir de adorno en las riquísimas habitaciones del alcázar, ya colocadas en los ángulos, ya animando la frialdad de la línea recta del muro, costumbre una y otra que hemos visto conservada en los palacios de Constantinopla, con otros jarrones de procedencia persa, china ó japonesa, y que se encuentra todavía en nuestros modernos palacios y hasta en nuestras casas con los codiciados *tibores*, ó los jarrones puramente ornamentales, que se hicieron en todos tiempos en las fábricas de la Península y en las del extranjero. Este uso cree tambien el citado Sr. Contreras tuvieron los de la Alhambra, y por lo tanto el único que hoy se conserva de los tres que ántes habia, y que han ido desapareciendo, perdidos por mezquina y punible avaricia ó vergonzosa ignorancia. «Eran estos vasos, dice el entendido artista granadino en su citada carta (2), adornos del palacio, y yo he encontrado fragmentos de otros que tenian muy cerca las mismas proporciones y dimensiones de éste; uno de cuyos fragmentos está hoy depositado en la comision de monumentos de esta ciudad (3). Servian para contener agua dentro de las habitaciones, y los colocaban sobre un trepié ó mesa calada, á semejanza de las cantareras que se usan todavía. Rara vez los cubrian de barniz ó esmalte para procurar la frescura del agua, y fué, sin duda, una obra de extraordinario lujo la ejecucion de los que citamos, porque sin el vidrio que estos tienen se encuentran algunos en Granada, Córdoba y Sevilla, muy mutilados, que debian ser bastante comunes en las casas particulares.»

Sin disentir de esta acertada conjetura, creemos que debian ser distintos los vasos comunes, destinados á contener agua para el consumo de ella, á que indudablemente pertenecen los que cita el docto artista, y de los que poseemos notables ejemplares en el *Museo Arqueológico Nacional*, que habrán tambien de publicarse en esta obra, de otros vasos propiamente ornamentales, y por consiguiente más artísticos, como el que nos ocupa en la presente monografía, y los que más pequeños debieron colocarse en los nichos que se encuentran en el grueso de los arcos de entrada en varias salas árabes de la Alhambra y de otros palacios pertenecientes á la época de la dominacion mahometana que se conservan en Granada, y que no ha faltado quien creyese equivocadamente servian para colocar las chinelas ó zapatos, en muestra de respeto, ántes de entrar en la estancia del monarca (4).

---

(1) Muchos creen hechas aquellas estátuas por alguno de los notables artistas que en el siglo XVI labraban las del palacio del Emperador Cárlos V contiguo al alcazar árabe.

(2) Carta citada en la pág. 80.

(3) Este fragmento es el que va copiado delante de la letra inicial de esta monografía, en su primera página.

(4) A este propósito, escribe con grande acierto en su importante obra sobre las inscripciones árabes de Granada, nuestro querido y malogrado amigo D. Emilio Lafuente Alcántara, lo que sigue: «Es una creencia muy general en Granada, y fundada en una tradicion consignada por el P. Echevarría (*Paseos por Granada*, volúm. 1.°, pág. 16), la de que estos nichos servian para dejar en ellos los zapatos en muestra de respeto, ántes de entrar en la estancia del monarca. Los hay tambien en el arco de entrada de la sala de Embajadores ó Comares y en la sala de las Dos Hermanas; pero estos últimos no se hallan en el arco de entrada, sino en el que comunica con el corredor que antecede al mirador de Lindaraja, y esta circunstancia, y la de que en los versos que hay al rededor de estos nichos, y sólo en ellos, es donde se nombra frecuentemente el vaso ó jarron, y se contienen frases alusivas al agua, como: «yo doy alivio al sediento» (inscripcion núm. 57), «el que á mí se acerca para apagar su sed» (inscripcion núm. 59), y otras semejantes, nos confirman en la creencia de que servian para colocar en ellos vasos ó jarrones con agua, y de que lo de los zapatos es una vulgaridad como otras muchas. Segun nos ha manifestado el Sr. Gayangos, en las poblaciones de la costa de Africa se ven aún esos nichos á la entrada de las habitaciones, y en ellos se colocan grandes jarrones de porcelana.» — Nosotros hemos observado igual costumbre en varias poblaciones mahometanas de Africa y Asia.

II.

La historia de la cerámica española durante la dominacion de los árabes en la Península, es, como dice acertadamente el erudito y entendido Mr. Davillier, uno de los estudios más modernos de la ciencia arqueológica, y en verdad, no hemos sido los españoles los primeros que llamamos hácia ellos la atencion de los aficionados á este linaje de estudios, por más que en algunas antiguas obras árabes se hallasen importantísimas indicaciones, de que despues hablaremos, citada alguna de ellas por los escritores extranjeros que se ocuparon de tan importantes investigaciones para la historia del arte y del trabajo.

Como dice á este propósito el anticuario francés hace poco mencionado, la cerámica de reflejos metálicos, conocida hoy con el nombre de hispano-árabe, no ha sido estudiada hasta que Mr. Riocreu, el sabio conservador del Museo cerámico de Sevres llamó hácia ella la atencion por el año 1844: hasta entónces se la confundia con la italiana, en que tambien se encuentran reflejos metálicos, cuyos objetos son indudablemente posteriores á los de fábrica hispano-morisca, y hechos probablemente á imitacion de los de esta última procedencia.

«Las obras de cerámica hispano-moriscas, continúa el docto anticuario francés, no son de gran rareza, y no se las puede comparar bajo la relacion del arte con las italianas: la mayor parte de ellas presentan sólo ornatos ó animales heráldicos ó fantásticos, trazados por la mano de un *moro granadino*, pero conservando siempre, aunque debidos á mano española, un estilo morisco muy acentuado; sin embargo, por sus brillantes reflejos, por sus formas á la vez elegantes y singulares merecen ocupar un lugar en la historia del arte cerámica.»

«Hasta el dia se ha publicado muy poco acerca de tales objetos: muchas personas autorizadas comprueban su orígen español, pero la mayor parte se han limitado á consignarlo sin aducir ningun documento en apoyo de su creencia.»

«Mr. J. Labarte, en su excelente descripcion de la coleccion Debruge-Dumenil (1) ha consagrado algunas páginas á la cerámica hispano-morisca, y ha dado una clasificacion que yo creo poco exacta, pues ha citado como las más antiguas las piezas de fabricacion más reciente y vice-versa.

»Despues de la obra de M. J. Labarte, nada, que yo sepa, durante un período de diez años se ha publicado acerca de este punto. Cuando, corriendo el año 1857, la coleccion de Mr. Soulages fué adquirida con patriótico interés por una sociedad de *amateurs* ingleses, y poco tiempo despues expuesta en Manchester, Mr. J. C. Robinson, conservados de *South Kensington Museum* de Lóndres, publicó un catálogo razonado, lleno de sana crítica (2), en el cual consagró un artículo á los objetos de cerámica que nos ocupan.

»El mismo año, Mr. José Marryat (3), en una obra sobre cerámica, publicada con gran lujo, trató del mismo asunto, pero sin publicar ningun documento auténtico, limitándose á algunas hipótesis, y resumiendo lo que se habia escrito ántes de él.

»Creo, pues, llenar una laguna publicando los documentos inéditos que se encontraran en este trabajo.»

De este modo el erudito Mr. J. C. Davillier (4) presenta la brevísima historia de los estudios y trabajos hechos acerca de tan importantes objetos de cerámica, y pasando despues á fijar juicios propios, empieza por establecer, que en lugar del nombre de *hispano-árabe*, dado generalmente á tales objetos, y que él considera como un anacronismo, debe sustituirse el de *hispano-morisco*, nombre que considera más exacto y más lógico, pues es necesario no confundir en la Historia de España los árabes con los moros. «Los árabes de orígen asiático, dice, invadieron á España á principios del siglo VIII, estableciéndose en la parte meridional; al fin del siglo XII, los Almoravides, viniendo del Norte de África, los arrojaron de la Península, y fueron á su vez arrojados poco tiempo despues por los Almohades, dinastía de príncipes moros.»

(1) J. Labarte, *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge Dumenil*. París, 1847, in 8.°
(2) J. C. Robinson, *Catalogue of the Soulages collection*. London, 1857, en 8.°
(3) J. Marryat, *History of pottery and porcelam*. London, 1857, en 8.°
(4) M. J. C. Davillier, *Histoire des faïences hispano moresques a reflets metaliques*. París, 1861, un folleto en 8.°

» Es verdad que los Árabes de España legaron á los moros su civilizacion, sus ciencias y sus artes, y que el estilo morisco deriva del de los árabes; pero no obstante, como los dos estilos ofrecen diferencias bien distintas, me parece importante no confundirlos. Se puede citar, por ejemplo, como tipo de estilo árabe, la mezquita de Córdoba, comenzada en el siglo VIII, en tanto que la Alhambra de Granada, palacio comenzado hácia los fines del siglo XIII, sería el tipo del estilo morisco.

» Y añadiria que la denominacion que he adoptado me parece tanto más justificada, cuanto que entre los objetos de cerámica en cuestion, no hay uno que pueda atribuirse á época anterior al siglo XIV, y con mayor motivo á la época árabe. Además, la denominacion de *hispano-morisca* ha sido ya adoptada en Inglaterra, y principalmente por M. J. C. Robinson, cuyo nombre puede invocarse como autoridad.»

Traducimos de propósito los párrafos que van trascritos del notable folleto de Mr. Davillier, porque habremos de ocuparnos de sus apreciaciones en breve, y no queremos que pudiera tachársenos de inexactos al referirnos á ellas, pues tendremos que contradecirlas en algunos puntos.

«El orígen puramente árabe de la cerámica plumbo-stanifera, continúa, es un hecho fuera de toda duda: los árabes, muy adelantados en las ciencias cuando la Europa estaba sumida en la ignorancia, debieron fabricar desde el siglo VIII vasos esmaltados, siendo cierto, que se remontan á una época muy antigua, M. J. C. Robinson ha encontrado entre diferentes objetos descubiertos por M. Layard, á diez ó doce piés bajo la superficie en Khorsabad, muchos fragmentos de antiguos vasos cubiertos de un esmalte blanco, evidentemente stanifero, y enriquecidos con dibujos de reflejos metálicos, semejantes á los de los objetos de cerámica hispano-morisca. Estos fragmentos se conservan en British Museum, en Lóndres.»

« El Museo de Sevres posee otros fragmentos de vasos árabes, cubiertos de un barniz plumbo-stanifero, que han sido atribuidos al siglo IX, por el respetable Mr. Lenormant.»

Para demostrar que los vasos árabes eran conocidos en Europa en la Edad-media y tenidos en grande estima, cita antiguos inventarios de los siglos XIV y XV, en que se mencionan «vasos de tierra de fábricas de Damasco, con guarnicion de plata dorada,» y á seguida el testimonio de Mr. Laborde (1), cuando escribe «que nuestros padres de vuelta de sus peregrinaciones y de sus cruzadas, trajeron del Oriente, como recuerdo de sus penosos viages y como piadosos trofeos de la guerra santa, algunos vasos de tierra esmaltada, de fabricacion árabe, ó acaso de imitacion griega, porque al decir del monje Teófilo, los artistas de Constantinopla, tan hábiles para practicar toda clase de procedimientos, se habian apoderado de aquella.»

«Los árabes y los moros, prosigue, han dejado en España numerosas pruebas del estado de adelanto que alcanzaron sus artes cerámicas: empleaban para los revestimientos de sus casas, así en el exterior como en el interior y para el enladrillado de sus habitaciones, esos cuadrados de tierra barnizada que llamaban *azulejos,* y que se designan todavía con el mismo nombre en España.

» Citaré entre los más bellos ejemplares de *azulejos* los de la *Torre del Vino*, en el interior de la Alhambra: la *Torre del Vino* fué construida por Yusuf I en 1345. Estos cuadrados de loza, revestidos de un esmalte opaco stanifero, son anteriores, en cerca de un tercio de siglo, á los trabajos de Lucca della Robbia; y se les puede citar, por consiguiente, como argumento contra la opinion de los que quieren atribuir al escultor florentino la invencion del esmalte stanifero, habiéndolos más antiguos todavía, porque en la Alhambra se ven otros que se remontan verosímilmente á la construccion de aquel palacio, es decir, al fin del siglo XIII, y los del Alcázar de Sevilla y de las mezquitas de Córdoba y de Toledo, son, segun todas las apariencias, de una época todavía más remota.»

Pasa en seguida el docto anticuario francés á consignar algunas consideraciones acerca del procedimiento científico industrial, empleado para obtener los reflejos metálicos, que tanto avaloran los objetos de cerámica en que se encuentran, y pasando despues á historiar en órden cronológico las diferentes fábricas *moriscas* ó *hispano-moriscas* sobre las cuales ha podido obtener documentos, empieza por la fábrica de Málaga, escribiendo con tal motivo las siguientes palabras:

«En Málaga comenzó, segun todas las probabilidades, la fabricacion de loza hispano-morisca: su vecindad con Granada, su situacion marítima, sus relaciones frecuentes, y su comercio con el Oriente, todo induce á creerlo. Lo

(1) *Notice des émaux du Louvre*, segunda Parte

que hay de cierto es que el más antiguo documento conocido acerca de estas obras de cerámica se refiere á la fábrica de Málaga.»

«Nos presenta este documento un viajero natural de Tanger, *Ibn-Batutah*, que escribia por los años de 1350: despues de haber recorrido las comarcas más lejanas de Oriente, desembarcó en Málaga, y de allí pasó á Granada, alabando su estado floreciente.»

«Se fabrica en Málaga, dice, la hermosa loza ó porcelana dorada, que se exporta á las comarcas más apartadas (1).»

«Este viajero habla extensamente de Granada, pero no menciona fábricas de loza; pudiendo deducirse de su silencio, que no existian, ó al ménos tales, que mereciesen hacer mencion de ellas, en la capital de los reyes moros, en tanto que las de Málaga debian ser importantes, puesto que es todo lo que menciona de aquella Ciudad, á la cual no consagra más que las líneas acabadas de citar.

»Todo autoriza á creer que el gran centro de fabricacion del reino de Granada era la ciudad de Málaga, y puesto que sabemos por Ibn-Batutah, que exportaba sus «hermosas lozas doradas» á las más apartadas comarcas, debemos concluir que las enviaria del mismo modo al interior del reino y sobre todo á la capital. Admitido esto, se puede con mucha verosimilitud referir á la fabrica de Málaga el famoso vaso de la Alhambra, el más hermoso monumento de cerámica morisca conocido, y tambien el más antiguo; y me confirma en esta opinion, que el vaso de la Alhambra tanto por la forma de los caractéres, como por el estilo de los adornos que lo cubren, debió haber sido hecho hácia la mitad del siglo XIV, es decir, precisamente en la época en que Ibn-Batutah visitó á Málaga.»

De este modo vienen á servir todos los datos históricos que precede á esta última aseveracion en la obra de Mr. Davillier, para concluir, que el vaso que nos ocupa, con tanta justicia enaltecido por el anticuario francés, pertenece á las antiguas fábricas de Málaga; y como nosotros creemos que aquella magnífica obra de cerámica, *única en su clase*, nos enseña una fabricacion y unos procedimientos industriales enteramente diversos de los de las fábricas de Málaga, Mallorca, Valencia, Barcelona, Múrcia, Murviedro, Toledo, Teruel y Calatayud (2), mostrándonos una nueva página en la historia de la cerámica *hispano-mahometana*, de aquí, la necesidad de habernos detenido en seguir la série de inducciones del anticuario francés, pues ellas tienen que servir de punto de partida á nuestros juicios.

Pero ántes de ello, y como nuevos datos para que pueda formarse más acabado concepto de la investigacion crítica que nos ocupa, creemos necesario ofrecer en breve resúmen todo lo demás que acerca de tan notable vaso se ha escrito y publicado hasta el dia, ó á lo ménos todo cuanto ha podido reunir nuestra diligencia, nunca rehacia ni contentadiza en este linaje de investigaciones históricas.

III.

Publicáronse por primera vez los dos jarrones que se conservaban en la Alhambra, y de los cuales sólo queda al presente el que nos ocupa, en la obra, de grandes dimensiones (no en 4.°, como con involuntaria equivocacion dice Davillier) titulada *Antigüedades Árabes de España*, que sacó á luz á principios del presente siglo, por la iniciativa y proteccion del conde de Florida-Blanca, la Real Academia de San Fernando. Impulsada esta celosa Corporacion por el

(1) *Voyages de Ibn-Batuta*, traduccion Defrémery. París, imprenta real, 1858, en 8.°.

(2) Las fábricas de esta última ciudad no han sido mencionadas por ningun escritor extranjero, habiéndolas dado á conocer, aunque incidentalmente, con su acostumbrada erudicion el docto académico de la Historia, nuestro querido amigo D. Francisco Fernandez y Gonzalez, en su notable y laureada Memoria acerca del *Estado social y político de los Mudéjares de Castilla* (Madrid, imprenta á cargo de Joaquin Muñoz, 1866), Memoria cuyo apéndice XCII es una escritura árabe entre un aprendiz del oficio de *porcelana dorada* y su maestro, fechada en Calatayud, año 912 de la Egira (1507 de J. C.). Despues de la publicacion de esta Memoria, importante descubrimiento ha venido á dar nuevo testimonio de la fabricacion de dicha clase de loza con reflejos metálicos en aquella ciudad. En 24 de Octubre de 1867 un hermano (D. Cárlos) del docto académico de la Historia y catedrático de la Universidad D. Vicente de la Fuente, á quien debemos estas noticias, adquirió en Calatayud una casa antigua, sita en la plaza de la Higuera, señalada con el núm. 7 de la numeracion actual, paraje hácia el que estaba la aljama de los moriscos y la judería en el siglo XVI, y al hacer algunas obras de reparacion que se necesitaban, se hallaron en los corrales de la casa multitud de cascotes de vasijas rotas doradas, algunos de los cuales se remitieron á D. Vicente de la Fuente, que los conserva, y que con su ilustrada amabilidad nos ha permitido examinarlos. En uno de los rincones habia unos hornillos ya muy destrozados, y al lado de ellos unos hierros pequeños de los que tienen los alfareros para pintar la loza tosca. Conjeturóse que habia servido la casa de alfareria ó fábrica, de aquella loza dorada, de la cual debia proceder la multitud de cascotes, cuyo gran número indicaba con bastante claridad proceder más bien de una fábrica, que de restos de loza que pudiera romperse en una casa particular

buen deseo de un pintor granadino, que envió, más abundantes que exactas copias de las antigüedades árabes de la Alhambra á dicha Academia, comisionó al célebre arquitecto D. Juan de Villanueva y á D. Pedro Arnal para que bajo la direccion del capitan de Ingenieros D. José de Hermosilla, hiciesen exactos dibujos de dichas antigüedades; y por los que trajeron tan entendidos arquitectos grabáronse las láminas de aquella obra verdaderamente monumental (1). Dividida en dos partes, consta la primera de un ligero prólogo y láminas, aunque éstas sin explicacion, y la segunda contiene «los letreros arábigos que quedan en el palacio de la Alhambra de Granada, y algunos de la ciudad de Córdoba, interpretados y explicados de acuerdo de la Academia por D. Pablo Lozano, bibliotecario de S. M. y académico de Honor de ella.» En la primera Parte de esta obra es en donde, segun indicamos, se copiaron por primera vez los referidos jarrones en las láminas XVIII y XIX de la primera Parte, pero sin explicacion acerca de ellos, ni noticias sobre su orígen, ni traduccion de sus inscripciones, que tampoco se encuentran en caractéres árabes, ni ménos por lo tanto traducidas, en la segunda Parte. Aquella copia de tan admirables productos de la cerámica hispano-mahometana, aunque hechas con gran esmero y prolijidad, carecen de exactitud, notándose claramente en ellas que, más *encastados* los artistas que las hicieron en el arte clásico que en el mahometano, apenas estudiado en aquella época, no lograron *sentir* el que dió vida á tan valiosas producciones artístico-industriales, y resultó el dibujo (probablemente terminado en Madrid, léjos del original) aunque muy minucioso, con bastantes inexactitudes, y, lo que es peor todavía, sin carácter.

Poco tiempo despues copiáronse las dos láminas en la pretenciosa obra que con el título de *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* se publicó en París (2) por Alejandro de Laborde, *et un societé de gens de lettres et d'artistes de Madrid, dedié á son altesse serenissime le Prince de la Paix*, y ya en esta obra escribiéronse, aunque muy breves, algunas palabras sobre los célebres jarrones. En la parte dedicada al texto explicativo de las láminas, correspondientes á la *Descripcion de Andalucía*, se leen las siguientes líneas:

«LÁMINA LXV.—*Vaso árabe*. Este vaso dá una idea del estilo y de la imaginacion de los árabes. Su forma es bella y noble y la materia es una especie de porcelana del género de la del Japon, pero más blanca y ménos vitrificada. Los colores son magníficos y suponen un gran conocimiento en la preparacion de los minerales y en la coccion del fuego. Este vaso tiene 4 piés y medio de alto, y está cubierto de inscripciones árabes cuya explicacion falta en la obra publicada en Madrid.» (Se refiere á la anteriormente citada de la Academia de San Fernando).

«LÁMINA LXVI.—*Otro vaso árabe*. Este vaso de la misma materia y del mismo tamaño que el primero, no le cede en nada en magnificencia y en ejecucion. Se distinguen en medio repetidas muchas veces las armas de Granada, y adornos del estilo todavía en uso en Persia y en otras muchas comarcas de Oriente (3).»

Mencionados despues los dos jarrones en otras obras tales como los *Paseos nuevos* de Argote de Molina (Granada 1807), *Arabian Antiquities of Spain* por Murphi—(London 1816), obra con razon calificada como una pobre copia de la de Lozano, por Davillier (4), y en los *Monuments arabes et moresques* de Girault de Prangey, no alcanzaron mayor ilustracion aquellos importantísimos objetos de cerámica. En la obra publicada en Lóndres el año de MDCCCXLII, por el arquitecto Owen Jones, titulada *Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra*, con ilustraciones de D. Pascual Gayangos, en el volúmen I, lámina XLV, aparece copiado por el original, al cromo, y con más exactitud que en las obras anteriores, el primero de dichos vasos (que es el mismo que nosotros publicamos), valiéndose de la purpurina para indicar las labores doradas; y por toda ilustracion, en la hoja que la precede, recordando la tradicion consignada por el Sr. Echevarría, se lee: «LA JARRA» (5). «The jar. This beautiful vase was dis-

(1) Madrid, en la imprenta real, 1804.

(2) París, Pierre Didot Paine, 1806.

(3) «PLANCHE LXV.—*Vase arabe*. Ce vase donne une idee du style et de l'imagination des Arabes. Sa forme est belle et noble, et la matière est d'une espèce de porcelaine dans le genre de celle du Japon, mais plus blanche, et moins vitrifiée. Les couleurs en sont magnifiques, et supposent une grande connaissance dans la preparation des minéraux et la cuisson du feu. Ce vase a 4 pieds et demi de haut; il est couvert d'inscriptions arabes, mais dont l'explication manque dans l'ouvrage publie a Madrid.»—«PLANCHE LXVI.—*Autre vase arabe*. Ce vase, de même matiere, et de même grandeur que le premier, ne lui cede en rien en magnificence et en execution. On distingue au milieu les armes de Grenade plusieurs fois répetées, et des ornements dans se genre encore en usage en Perse et dans plusieurs autres contrées de l'Orient.»

(4) Este escritor, siempre que habla de la obra de la Academia de San Fernando de que nos hemos ocupado en el texto, la califica como de Lozano, sin duda porque en la segunda Parte de ella se encuentra la traduccion de varias inscripciones árabes hechas por aquel académico.

(5) Nunca hemos oido llamar aquel magnífico jarron con tal nombre de *jarra*, aplicado en el país á otra clase de vasos ordinarios y comunes, cuya forma apenas tiene relacion con la del que nos ocupa. Acaso el arquitecto inglés quisiera ajustarse á la etimología árabe de la palabra: جرة — Aqualis-hydria-vas figlinum ferendae aquae proprium.

covered, «it is said,» full of gold in one of the subterranean chambers of the Casa Real. It is at present to be seen in a small chamber of the Court of the Fish-pond, in which are deposited the archives of the palace. It is engraved in the Spanish work, *Antigüedades Árabes de España*, with another of the same size, which was broken a few years ago, and the pieces sold to a passing traveller.»

«The vase is executed in baked clay, withe the enamelled colours and gold, similar to the Mosaics.»

«Se pretende que este hermoso vaso fué descubierto lleno de oro, en los subterráneos de la Casa Real. Se le ve hoy en una habitacion pequeña del Patio del Estanque, donde se hallan los archivos del Palacio. Fué grabado en la obra española *Antigüedades Árabes de España*, con otro del mismo tamaño que se rompió hace algunos años y cuyos pedazos fueron vendidos á los viajeros. El vaso es de barro vidriado (loza) y cubierto de colores y oro esmaltados, parecidos á los mosaicos.»

Copiadas de la obra de la Academia, ó mejor de la de Laborde, se publicaron dos grabados en madera de los mismos vasos, en el último tomo del *Semanario pintoresco español* (1857), pero sin explicacion alguna, ni artículo ilustrativo, contentándose con poner debajo de cada uno de ellos; «*Jarron de gusto andaluz ó granadino.*»

La obra francesa *L'art pour tous* (2me *anneé* 32) tambien ha publicado sin monografía el vaso, que hoy se conserva, copiándolo igualmente del viaje de Laborde; y Marryat en su *History of pottery and porcelain mediæbal and modern* (cap. I-5)—*London*, 1868—lo reproduce en más pequeñas dimensiones y con poca exactitud, por medio de un grabado en madera, tomándolo del de Owen Jones, sin añadir noticia alguna ni jucio crítico acerca del mismo.

Más científicamente, con gran riqueza de investigacion y de datos, segun hemos visto en el número anterior, se ocupa del vaso, que queda en la Alhambra Mr. Davillier, y añade á las palabras allí trascritas, las siguientes: «Este vaso, tan notable por la elegancia de su forma y por las riquezas de los dibujos de que todas sus partes están cubiertas, ha sido descrito ó grabado en muchas obras, pero jamás con exactitud; su gálibo, tan sencillo y tan fácil de trazar, nunca ha sido reproducido fielmente; me he convencido de ello comparando los grabados y litografías publicadas, con una gran fotografía que se me hizo en Granada, y que..... dá una idea perfecta de su forma y de sus mil detalles.»

«No trataré de hacer aquí su descripcion: la pluma no sabria corregir los errores del buril; la fotografía puede sólo dar la delicadeza y la gracia de aquellos entrelazos, de aquellos arabescos caprichosos, por entre los cuales corren los caractéres árabes, los cuales forman tambien un adorno de rara elegancia; la gracia, el aire á la vez sencillo y fantástico de los dos grandes antílopes que ocupan el centro del vaso, encima de la ancha inscripcion que le rodea, y que sin duda contiene la alabanza de «*solo Dios es vencedor.*» Pero lo que la fotografía no sabria traducir *son los reflejos de oro que circundan el hermoso esmalte azul de las letras y de los arabescos, reflejos quizás un poco pálidos, pero que armonizan maravillosamente con el azul y con el fondo de un blanco amarillento* (1).

»Este vaso fué encontrado, segun se dice, así como otros muchos, en el siglo XVI, llenos todos de monedas, lo cual no pasa de una simple tradicion.»—A seguida traduce el anticuario francés uno de los dos diálogos del P. Echevarría, que ya conocen nuestros lectores, añadiendo diferentes versiones acerca de la desaparicion del otro vaso, citando al escritor inglés, Mr. Ford, el cual supone que hácia el año de 1820 el Gobernador Mantilla se servia de ellos para colocar flores, y que una dama francesa se llevó uno, añadiendo Davillier, que ha leido en alguna parte, habia sido sustraido por otra dama inglesa de Gibraltar.

Mr. Teófilo Gautier en su *Viaje á España*, más se ocupa en censurar (y con razon) á los granadinos, por el poco aprecio, y áun pudiéramos decir abandono, en que tan notable monumento se encontraba (2), que en hacer de él un exámen crítico y artístico.

Nuestro muy querido y malogrado amigo D. Emilio Lafuente Alcántara, en su notable obra anteriormente

(1) Las dimensiones del vaso de la Alhambra son:
Altura total: 1m,36.
Circunferencia: 2m,25.
Mayor altura de las asas: 0m,61.
Altura de los antílopes: 0m,26.
Altura de las letras: 0m,94 á 0m,55.

(2) Hoy afortunadamente por el celo del ilustrado Sr. Contreras y de la Comision de Monumentos de Granada, se conserva en lugar preferente de la Alhambra y con todo el cuidado y respeto que merece este monumento, que con razon dice Teófilo Gautier seria el solo la legítima gloria de un Museo

citada, tratando del objeto que nos ocupa, dice, con marcado error, en cuanto á la materia de que le supone formado, error que no podemos atribuir más que á una equivocacion material al escribirlo, y á una distraccion al corregir las pruebas, *«Jarron de madera,»* y añade: «dos eran los que antiguamente habia llenos de labores y esmaltes; más uno de ellos hace tiempo desapareció. El que resta tiene un letrero imperfectamente trazado, y cuya interpretacion ha dado que discurrir á algunos aficionados, los cuales se imaginaban que allí debian encontrarse escritas peregrinas leyendas. Le hemos examinado atentamente y podemos asegurar que solo dice repetidas veces lo que sigue:

عافيه باقيه

«Salvacion perpétua.»

Por último, en la introduccion del notable catálogo de los objetos de arte españoles del Museo Kensington (1) escrito por nuestro querido paisano, amigo y compañero D. Juan Bautista Riaño, se encuentran las siguientes apreciaciones acerca del célebre jarron granadino y del arte cerámica en España.

La cerámica es una de las artes industriales que adquirieron grande importancia en nuestra patria durante la Edad-media y el Renacimiento.

Desde los tiempos en que Plinio, Marcial y otros autores, elogiaban la cerámica de España hasta la dominacion de los árabes, carecemos de detalles de importancia acerca de esta industria; y aunque en algunas localidades se reprodujeron las formas romanas en la cerámica comun, no es dudoso que la introduccion de la loza en España se debe á los árabes. Pormenores acerca de las localidades donde floreció esta industria escasean; pero los ejemplares de cerámica hispano-morisca son numerosos, y nos permiten juzgar de su mérito y carácter artístico. El más importante de estos es el hermoso jarron que existe hoy en la Alhambra. Tiene sobre yarda y media de alto, y está cubierto de adornos en colores esmaltados *con hermosos reflejos dorados*. En el centro tiene dos grandes antílopes, y á intervalos se ve una inscripcion árabe: *el-yumnu wa-l ikbal*, «felicidad y prosperidad.» Este jarron es el más bello ejemplar que se conoce en esta clase de cerámica. Su compañero fué robado de Granada á principios del siglo, y existe un tercero del mismo género, perteneciente á un caballero de aquella ciudad. Estaba en la iglesia de un pueblo destinado á sostener una pila de agua bendita.

Los azulejos de la Alhambra son los más antiguos y más interesantes que existen en España por la gran variedad de sus dibujos, por sus colores y por la delicadeza con que están unidos. En el Museo de Kensington hay un fragmento de estos mosaicos de la Alhambra. La abundancia de azulejos en Granada y la circunstancia de haber sido hallado el referido jarron en la misma ciudad, hacen creer que existiera en aquellas cercanías una fábrica de cerámica. El primer autor que menciona la cerámica hispano-morisca es el viajero africano Ibn-Batuta, que dice que en Málaga se fabricaba la hermosa porcelana dorada.

Tal es el estado en que se encuentra al escribir estas líneas, el estudio del objeto que nos ocupa, resultando de todo, que los que mas avanzan en la clasificacion de este notable vaso, es el baron Davillier, que lo cree malagueño, y D. Juan Bautista Riaño, que sospecha pudiera haberse hecho en alguna fábrica de las cercanías de Granada, si bien lo considera como perteneciente á los de reflejos metálicos. Davillier todavía añade cree de la misma fábrica el jarron de la coleccion Soulages, que despues pasó al Museo de Kensington, y que debe ser el que aparece copiado en el *Descriptive Catalogue of the Maiolica Hispano-moresco, Persian, Damascus, and Rhodian Wares in the south Kensington Museum*, por Drury E. Fortum (London, 1873), y ántes por el sistema foto-glíptico en el primer tomo de *The Keramic Gallery*, de William Chaffers (London, 1872), apreciacion con la cual no podemos estar conformes, pues no hay más que verlo para comprender que no tiene punto alguno de contacto con el granadino. Ni la forma general que es la de verdadera jarra, ni las labores que semejan hojas de yedra ó parra unidas á un tallo ondulado, elemento decorativo más propio del estilo mudejár que del árabe, ni sus reflejos metálicos, guardan relacion con el jarron de la Alhambra. El vaso de la coleccion Soulages, así como un plato con la misma clase de labores y un toro

---

(1) Classified and descriptive catalogue of the art objects of Spanish production in the south Kensington Museum. With an introduction and notes by señor Juan F. Riaño. London, 1872

en el centro con las iniciales Y. C., que posee nuestro distinguido é ilustrado amigo el Excmo. Sr. Conde de Valencia de Don Juan, son posteriores al vaso de la Alhambra, de otra fabricacion distinta, é indudablemente ya más que hispano-mahometanos, verdaderamente mudejares.

IV.

Presentadas ya á nuestros lectores las noticias dadas ántes de ahora acerca del célebre jarron granadino, y los juicios que sobre él han formulado escritores de nuestra patria y extranjeros, justo es pasemos á exponer los nuestros, aunque siempre con el natural temor de quien camina por terreno apenas transitado, y en el que faltan datos ciertos que sirvan de guia.

Ante todo, debemos detenernos en el nombre dado á los vasos fabricados en España durante la dominacion mahometana, que continúan despues con la misma tradicion artístico-industrial sostenida por mudejares y cristianos; pues no creemos cuadra bien á un recto criterio histórico llamarles *hispano-árabes* ni ménos *hispano-moriscos*. Si la dominacion de los árabes procedentes del Asia no es constante en nuestra patria, á pesar de la preponderancia y esplendor del imperio de los Ommeyas, que levanta á desconocida altura en los siglos medios el poderoso Califato cordobés, el predominio de las tríbus africanas no puede borrar el influjo de la civilizacion que aquellos trajeron del Oriente, y que robustecieron en España con los gigantes restos que en ella quedaban de la civilizacion romano-cristiana; ni aquel dominio de las tríbus del Mogreb fué tan constante, que no se viese hondamente perturbado, y al fin abatido, cuando á principios del siglo XIII, Mohammad Ebn Hud, animoso descendiente de los antiguos reyes de Zaragoza, creyendo llegado el momento de librar á su patria del odiado poder africano, se levantó en armas, y proclamado en Ugijar, con la aprobacion de Almontansir billah, Califa de Bagdad, venció á los africanos almohades, sucesores en el dominio de España por fuerza de armas de sus hermanos los almoravides, apoderándose de Dénia y Jativa, de Sevilla, Córdoba, Algeciras y Granada.

Si á esto se agrega que el reino granadino, donde se conserva con más pureza la tradicion persa en los objetos de cerámica que nos ocupan, en el período á que estos objetos pertenecen, estaba gobernada por la poderosa dinastía de los Alahmares ó ben-Nasr, oriunda del Oriente y no del África, como que se preciaba de descender de Saäd ebn Obadah, compañero y amigo del Profeta, se comprenderá la inexactitud de llamar á la cerámica de que vamos tratando *hispano-morisca*, como pretende Mr. Davillier y ha adoptado en Inglaterra M. J. C. Robinson, sin más fundamento que la dominacion en España, durante poco tiempo en verdad, de los africanos; puesto que si, como asienta el erudito escritor francés, los almoravides triunfan en España á fines del siglo XII, (del undécimo quiso decir) en los comienzos del XIII eran vencidos sus sucesores los almohades, africanos tambien, y que habian destruido en España á poco de nacer el colosal poderío de los almoravides, sacudiendo el yugo africano, bajo la conducta de Ebn Hud, los árabes españoles.

En el antiguo reino de Granada sobre todo, la influencia oriental tuvo que ser mayor siempre que la africana, por el orígen de las gentes que lo poblaban. En el repartimiento de tierras y ciudades hecha despues de la definitiva conquista del Andalus por los mahometanos, hubieron de tenerse presentes las condiciones especiales del territorio, para que guardase analogía con el país de donde procedian las inquietas tríbus que habian de poblar la nueva patria. Así fué, que en aquel reparto general tocó á los caballeros de Damasco, que tanto se habian distinguido en la pasada lucha, la hermosa Granada, cuya nevada sierra les recordase las cimas del Líbano, y cuyo hermoso cielo, sus montañas del *Sol* y del *Aire* y sus valles del Darro y del Genil, trajesen á la memoria de aquellas gentes los lugares donde trascurrieron los hermosos dias de su infancia. Repartidas las tierras de Iliberis y Garnatha entre los nuevos pobladores, bien pronto fundaron numerosas aldeas en las márgenes del Genil, y considerando aquella provincia como su nueva patria, la llamaron país de Damasco. Al mismo tiempo otras tríbus venidas de Pérsia y Syria se habian establecido en Loja; y en Baza, Úbeda y Guadix, guerreros cathanies, yemenitas y egipcios. Con la noticia de estos repartos y de la feracidad de las tierras, acudieron á nuestras comarcas en grandes caravanas multitud de familias

de Oriente, que enlazándose con sus hermanos, facilitaron más y más la completa dominacion del islamismo (1).

Si lícito nos fuera entrar hoy en consideraciones, que nos apartarian demasiado de nuestro propósito, veríamos, como ya hemos indicado al escribir otra monografía en la presente obra, acerca de uno de los más notables monumentos de Granada (2), que en el arte granadino, los elementos que más originales parecen y en los que no se reconoce á primera vista la menor influencia del arte antiguo, examinados con detenido estudio se encuentran en monumentos, no ya persas, sino puramente griegos, y del período del más puro clasicismo. No queremos negar, por esto, la influencia africana en nuestra patria durante la dominacion de los hijos del Islam; pero creemos que, al tratar de los objetos que nos ocupan, ya que no se les dé la denominacion de *hispano-árabes*, porque los árabes solos no dominaron en España, con ménos razon debe dárseles en absoluto la de *hispano-moriscos*, sino buscar un nombre que abrace ambas procedencias, por el vínculo religioso que á unos y otros unia. Árabes y africanos, aunque habia entre ellos pequeñas diferencias de sectas, seguian la religion predicada por el Profeta: mahometanos eran unos y otros. Nada, por consiguiente, tan conforme á la historia, pues que el nombre que proponemos abraza así á árabes como á moros, á orientales como á mogrebinos, que llamar á la cerámica, de cuyo principal objeto tratamos hoy, HISPANO-MAHOMETANA, así como á la que continúa la misma tradicion artístico-industrial despues de la reconquista, MUDEJÁR, estilo y período á que en verdad pertenecen la mayor parte ó casi todos los platos de reflejos metálicos, que se conservan en Museos nacionales y extranjeros y en las colecciones de los particulares. No nos mueve á presentar esta nueva clasificacion, pretencioso deseo de innovaciones, ni de imponer nuestro humilde criterio á las personas doctas. La ofrecemos á su exámen con las razones en que la apoyamos, y tan complacidos quedaremos si tuviere la fortuna de verse adoptada, como si con nuevas razones nos convenciesen de nuestro error; que en estos, como en cualquier linaje de estudios, el hombre verdaderamente amante de la ciencia y del arte, debe ir siempre en busca de la verdad, complaciéndose en hallarla, aunque al poseerla quede completamente oscurecida su insignificante personalidad humana.

Indicado ya el nombre que en nuestro sentir debiera darse á la cerámica de que vamos tratando, y convirtiendo nuestras miradas al notable jarro, objeto principal de esta monografía, vamos á exponer acerca de su procedencia una apreciacion, que tampoco está conforme con la del erudito Mr. Davillier, que ha asignado fábrica á aquel admirable producto del arte granadino. Guiándose por el testimonio de Ibn Batuta, que menciona las fábricas de porcelana dorada de Málaga, sin hablar de las de Granada, concluye el anticuario francés que no las hubo en Granada, ó que si existieron debieron tener poca importancia; añadiendo, como ya hemos visto, que el gran centro de esta fabricacion era Málaga, y que así como exportaba sus productos al extranjero, más naturalmente los podia enviar por el interior del reino, terminando este razonamiento con atribuir, aunque no de una manera absoluta, sino *avec beaucoup de vraisemblance*, segun sus palabras, el célebre jarron granadino á las fábricas malagueñas.

Si una razon negativa como la aducida por Mr. Davillier fuese bastante para decidir en disquisiciones del género de la que nos ocupa, al texto de Ibn Batuta citado por el diligente escritor francés, pudieran añadirse los siguientes, tambien de autores árabes. En Ibn Aljathib se encuentra un pasaje, mencionado en la pág. 77 de la *Descripcion del reino de Granada*, publicada por el docto orientalista nuestro querido amigo D. Francisco Javier Simonet, y contenido en la pág. 5 del texto arábigo de la misma, en que se lee; (prosa rimada):

ومذهب فخارها له على الاماكن تبريز « الى مدينة تبريز »

Y su porcelana dorada (de Málaga) *que se exporta á las regiones* (3) *hasta la ciudad de Tabriz* (4).

Ibn ó Ebn Said, citado por Almaccari, tomo I, pág. 124, edicion de Leiden, 1855, dice tambien á este mismo

(1) *Crónica de la provincia de Granada*, por el autor de la presente monografía (Madrid, 1869), siguiendo la narracion de otros historiadores.
(2) Portada de la casa conocida vulgarmente por la de la Moneda, tomo II del presente MUSEO.
(3) Es decir, á diversas y apartadas regiones.
(4) *Tabriz*, Tebriz ó Tauriez, ciudad de Persia. Aquí hay un juego de palabras entre *tabriz*, exportacion, y *tabriz*, tal ciudad.

propósito, dando noticia de otras fábricas de aquella porcelana dorada, en un punto del litoral hasta ahora no mencionado, Almería, anteponiéndolo á Málaga:

ويُصنع بها [بمرسية] وبالمرية وبمالقة الزجاجُ الغريبُ العجيبُ وفخّارٌ مُزجّجٌ مذهّبٌ

Y se fabrica en ella (Múrcia) y en Almería y en Málaga el vidrio peregrino, admirable, y una porcelana vidriada dorada.

Tampoco estos dos autores hablan de Granada, pero su silencio no es razon bastante para privar á esta localidad de la legítima gloria que le pertenece en la historia de la cerámica hispano-mahometana; porque la omision de una noticia, no puede servir en buenas leyes de crítica, para fundamentar la negacion de la misma. En los textos que acabamos de citar se encuentra la más palmaria demostracion de esta verdad. Ni Ibn Batuta ni Ibn Aljathib mencionan las fábricas de porcelana dorada de Múrcia y de Almería, y sin embargo en otro escrito árabe hallamos testimonio indudable de su existencia en estas últimas ciudades. Si por el silencio de aquellos autores hubiésemos negado la fabricacion de dicha porcelana en Almería y Múrcia, habríamos cometido un error que algun dia hubiera señalado el texto de Ebn Said.

No puede, por lo tanto, deducirse que en Granada dejase de haber fábricas de cerámica durante la dominacion mahometana, del silencio del primero de dichos escritores árabes, único que cita el diligente Mr. Davillier; ni es presumible carencia de una industria tan importante en la capital del reino donde con tanto esmero se cultivaban las artes industriales, y donde naturalmente habian de tener más inmediata aplicacion por ser la opulenta y fastuosa corte de la dinastía naserita, durante la cual el último período de la dominacion árabe en nuestra patria lucha contra su fatal destino, llegando Granada al apogeo de su grandeza, como hermosa doncella á quien consume y aniquila enfermedad mortal, aparece radiante de hermosura y rica de inteligencia y de sentimiento en los últimos dias de su rápida marcha sobre la tierra.

Cierto es que no conocemos texto alguno árabe, como los transcritos, en que se mencionen las fábricas de cerámica granadina; pero como dice acertadamente el citado Sr. Simonet, en carta que conservamos, «allí con más motivo quizá que en Málaga y otros puntos debió haber semejante fabricacion, por ser la capital del reino naserita y por los jarrones y otros restos que aún quedan.» ¿Quién puede asegurar que el dia más inesperado no se encuentre otro pasaje de autor árabe, hoy no conocido, como el de Ebn Said, que nos ha demostrado la fabricacion de dicha porcelana en Almería, que hable de ella refiriéndose á Granada?

Pero si noticia escrita no tenemos de ello, existen otros testimonios no ménos importantes y valederos, que justifican la existencia de fábricas de porcelana en Granada durante la dominacion naserita.

La incansable investigacion, siempre fructuosa para las artes hispano-mahometanas y cuanto á su historia se refiere, del ya mencionado Sr. Contreras, ha descubierto que contiguo al barrio de los judíos se hallaba el pago de los *Auxares*, donde hay filones de arcilla para trabajar objetos de cerámica, y cerca del convento de Santiago una antiquísima fábrica de alfarería, cuyos restos ha visto el citado Sr. Contreras, así como los de otra de la misma clase en la calle de los Molinos. Además, el nombre de una de las antiguas puertas de la ciudad nos demuestra la gran importancia que los industriales dedicados á la cerámica alcanzaron en Granada, puesto que hasta dieron calificativo á dicha puerta. La que se abria en la muralla, en el sitio que hoy se llama el *Realejo*, cerca precisamente de los puntos donde el entendido artista granadino ha reconocido los restos de las dos fábricas citadas, llevaba el nombre de Bibalfajari, باب الفاخرين, ó sea *Puerta de los Alfareros*.

Se cultivó, por consiguiente, y se cultivó con grandes adelantos la industria cerámica en Granada, como acertadamente ya presumió el Sr. Riaño; y siendo esto así, y habiéndose encontrado, además del jarron que se conserva, otros fragmentos de la misma clase en la Alhambra, como el citado anteriormente y dibujado en la primera página de esta monografía, no hay violencia alguna en deducir que el jarron que nos ocupa se hiciese en las fábricas granadinas.

Si á esto se agrega que, examinado con el mayor detenimiento el barro de dicho jarron, se encuentra que es una mezcla de la arcilla ferruginosa del cerro del Sol y de la plástica y amarilla del rio Beiro, la conjetura llega á los límites de la evidencia, pues no es creible que, estando muy extendida en Granada la fabricacion de objetos de

cerámica, llevasen materiales propios de la localidad á fábricas de otras ciudades, para traer despues á la primera los productos de una industria en ella con esmero cultivada.

Pero lo que además de la razon puramente negativa de que nos hemos ocupado ha inducido á error á Mr. Davillier, es el creer que el jarron granadino pertenece á los objetos de cerámica hispano-mahometana de *reflejos dorados*. El mismo Sr. Riaño lo cree así, y sin embargo, podemos afirmar con la seguridad de la evidencia y con el testimonio de multitud de personas que, como nosotros, han examinado detenidamente dicho jarron, entre las cuales podemos citar al Sr. Contreras, tantas veces aludido, y á su hermano D. Francisco, tambien conocido ventajosamente en España y en el extranjero por sus trabajos sobre el arte árabe, que el referido jarron NO TIENE DORADO ALGUNO, por más que haya dado en decirse lo contrario, suponiéndole con reflejos metálicos. Esta clase de dorados puede asegurarse no se hizo nunca en la loza granadina, sin que pueda presentarse siquiera un ejemplar que demuestre lo contrario. El esmalte del célebre jarron es opaco, y su materia la clase de cerámica llamada loza comun, *que se pintaba en crudo, cociéndose de una sola vez con sus adornos y colores*, lo cual ofrece una dificultad inmensa, y aumenta el mérito artístico-industrial de tan peregrino vaso, dadas sus grandes proporciones.

No puede confundirse, pues, con los productos de las fábricas de Málaga, Valencia, Múrcia, etc., de porcelana dorada, por ser estos *de loza cocida en bizcocho y barnizada despues con un esmalte muy blanco y adornos de reflejo metálico*, por cuyo procedimiento está hecho el jarron que cita el Sr. Riaño, que se hallaba en la Iglesia del pueblo del Salar, y cuyo interesante objeto arqueológico posee hoy el reputado pintor español Sr. Fortuni, vaso que puede considerarse como de fábrica malagueña. El detenido exámen de uno y otro, el granadino y el conservado en el Salar, no ha dejado duda alguna al Sr. Contreras de la diferente fabricacion de ambos, consignándolo así en la importante carta repetidamente citada en esta monografía.

Son, pues, diversos ambos procedimientos, y por consiguiente diversas las dos fabricaciones; y estudiado de este modo el jarron granadino, despojándole de esos adornos dorados, de esos reflejos metálicos, que ni tiene ni ha tenido nunca, no hay para qué llevar su procedencia á Málaga, ni á ningun otro punto de aquellos en que se hacia porcelana dorada.

Sin duda hizo caer en este error á los que han creido ver en aquel vaso los pretendidos reflejos metálicos, el tono y brillo del esmalte en los puntos en que el artista que pintó el vaso puso con grande acierto color de oro, que en algunos sitios tiende á acaramelado, y preocupada la fantasía con los platos y vasos hispano-mahometanos de reflejos metálicos, se creyó encontrarlos en el dorado del jarron granadino, que está sólo indicado *con color*, como si los artistas granadinos hubiesen querido demostrar que, sin necesidad de recurrir al empleo de los metales para dar más deslumbrante brillo á los objetos de cerámica, podia obtenerse armónico y artístico resultado con la simple combinacion de los colores.

Disculpable es el error, pues á primera vista el brillo del esmalte de color de oro engaña, y tanto es así, que para obtener el resultado artístico en la copia hecha por el autor de la lámina que acompaña á esta monografía, ha empleado tambien la purpurina mezclada con el color, como hizo Owen Jones, abusando en nuestro juicio uno y otro de ella, pues por obtener el efecto pictórico, puede caerse en el error que combatimos, de suponer que en el vaso de Granada se encuentren reflejos metálicos.

Véase lo que en otra carta que tambien conservamos, nos dice en apoyo de nuestra creencia nuestro querido hermano Fabio, catedrático de la Universidad de Granada, á quien tambien encargamos inspeccionase detenidamente el jarron, deseosos de mayor seguridad, por si nuestra memoria nos era infiel, enviándole un ejemplar de la lámina que acompaña á esta monografía: «En mi sentir (y conviene en ello nuestro querido amigo Sr. Contreras), en el jarron no hay dorados, ni mates ni brillantes: á primera vista parece los tiene en todos los detalles que se encuentran en el cromo que me has enviado, pero visto con detenimiento es el color del barniz, color vulgarmente llamado de *miel*, que desde ciertos puntos de vista aparece como oro: fijándose un poco no admite duda. Comparado con otros azulejos del palacio árabe, se corrobora más esta idea, pues se ve en los azulejos de los zócalos el mismo color *melado*, desde el más claro al más subido, produciendo igual efecto. En ningun azulejo de los que se conservan ó han sido encontrados en Granada, se ve el dorado metálico, lo que parece demostrar que no lo usaban los artistas en cerámica de Granada, á diferencia de lo que acontecia en Málaga, Valencia y otros puntos.»

Y no debe causar maravilla el empleo sólo del color de oro sin reflejo metálico en los objetos de cerámica granadina, pues en Toledo se labraba todavía en el siglo XVI, segun el testimonio de Mariano Sículo «mucho y muy recio, blanco,

y alguno verde, y *mucho amarillo que parece dorado* (1),» sin que pueda creerse que con esto queria dar á entender los reflejos metálicos, pues en el mismo pasaje habla de las obras de cerámica de Valencia y Múrcia, llamándolas *doradas*; distinguia, pues, con toda claridad el docto humanista, lo que era producido por el reflejo metálico, de lo que solamente se fiaba al color.

V.

Para terminar el presente estudio, siguiendo el plan que nos propusimos al empezarlo, debiéramos ofrecer á nuestros lectores en esta última parte de él, la detenida y minuciosa descripcion del objeto que lo motiva; pero nosotros, que siempre procuramos pecar más de detenidos que de ligeros en el estudio y descripcion de los preciosos objetos que la antigüedad nos ha legado como elocuentes testigos de su historia, casi tenemos que renunciar á describir el jarron granadino.

Conforme en esta parte con Mr. Davillier, creemos que la pluma no puede dar exacta idea de la delicadeza y de la gracia de aquellos atauriques, de aquellos entrelazos, por entre los cuales, segun sus palabras, se deslizan los caractéres árabes, que á su vez forman un adorno de rara elegancia. Sin embargo, intentaremos dar una aproximada idea de aquella rica joya de la cerámica granadina, completando nuestros lectores lo mucho que en la descripcion ha de faltar, con la vista de la lámina que acompaña á esta monografía. Formando un gracioso talon, una elegante curva cóncavo-convexa, la parte principal del vaso, que va estrechando con marcada tendencia á terminar casi en punta, á la manera de las antiguas ánforas griegas y romanas, aparece dividida en dos zonas por una faja de ese color *melado* ó amarillo de oro de que ya nos ocupamos en el número anterior, sobre cuyo fondo destacan gallardos caractéres árabes del tono general del vaso. El espacio inferior que deja esta faja, lo ocupan una especie de medallon central, con labores azules de ataurique, y á uno y otro lado, semejando colgantes que pendiesen de la faja, circunscritas por característica labor tambien del mismo color de oro, iguales inscripciones agrupadas, con letras azules. La mitad superior está ocupada en casi todo el centro, que á uno y otro lado limitan dobles líneas de inscripciones y de ataurique, por dos grandes y fantaseados antílopes, de esbelta y elegante traza, en la cual, así como en las labores que cubren sus cuerpos, se ve marcadamente la tradicion persa, mientras en todas las demás del vaso se hallan los elementos del estilo granadino ó naserita durante su mejor periodo, en los comienzos del siglo XIV, á que en nuestro sentir pertenece aquel vaso verdaderamente monumental.

Cuatro zonas de diversas labores, todas del mismo estilo, se levantan sobre la gran curva del jarron, convenientemente dispuestas para recibir el cuello, que abandonando la línea curva se presenta en facetas y acampanado, con vueltas, molduras y colgantes en el borde, del mejor efecto. Las caras del cuello presentan igualmente labores de ataurique y ajaraca, y las asas, que casi más propiamente pudiéramos llamar alas (una de las cuales está quebrada), sujetas al cuello por una especie de cabeza de dragon apenas indicada, llevan alrededor una especie de *bordura* con inscripcion arábiga, y el centro ocupado por la misma clase de labor de ataurique, que hemos visto en la parte inferior del vaso. El color general de éste, el azul y el amarillo dorado, son los únicos colores que en él se encuentran; pero están combinados de tan admirable manera, que es imposible describir el admirable efecto que aquella notable composicion ornamental produce, ni ménos las menudísimas combinaciones que del mismo color amarillo dorado se extienden por toda la superficie del vaso, formando una especie de segundo fondo sobre que se destacan las otras labores de mayor tamaño, menudas labores que traen á la memoria las de las ricas filigranas cordobesa y granadina.

---

(1) Lúcio Marineo Sículo *De las cosas memorables de España*, Alcalá de Henares, 1539, lib. I, fól. v vto.

Copiamos el pasaje en que se encuentran las palabras transcritas en el texto, para que puedan formar completo juicio nuestros lectores.

Mr. Davillier tambien le cita, aunque sólo con el propósito de justificar la existencia de fábricas de porcelana dorada en Valencia, y aducir datos para la historia de la cerámica española á principios del siglo XVI.

«De las vasijas y cosas de barro que en España se hazen.

»Hazense tambien en España vasijas, y obras de barro de muchas maneras, y cosas de vidrio. Y aunque en muchos lugares de España son excelentes, las más preciadas son las de Valencia que están muy labradas y *doradas*. Y tambien en Múrcia se hazen buenas *desta misma arte* Y en Morviedro y en *Toledo se haze y labra mucho, y muy recio*, blanco y alguno verde, y *mucho amarillo que paresce dorado*.

La inscripcion es la misma en la faja que en las asas y en los demás puntos que el jarron se adorna con ella, repitiéndose en todos la siguiente leyenda:

اليمن والاقبال

La felicidad y la bienvenida (1).

Solo en el borde del cuello, aunque muy confusa y mal conservada, se lee tambien repetida otra palabra, que podrá ser العافية *la salvacion*, lo cual, sin duda, hizo que el citado Sr. D. Emilio Lafuente Alcántara leyese en todas ellas esa frase tan comun en objetos y edificios árabes: *Salvacion perpétua.*

Tal es la única descripcion que alcanzamos á hacer de aquel riquísimo objeto de cerámica granadina, sin rival en el mundo, y cuya contemplacion nos produce honda pena al echar de ménos su compañero, que alcanzamos á ver todavía, siendo casi niños, aunque lastimosamente destrozado, por los años de 1843.

Dios perdone al que dejó sustraerlo de aquel paraje, pues sólo Dios puede perdonarle su ignorancia ó su delito, inexcusable ante los verdaderos amantes del arte y de la historia.

(1) La lectura de ella y su traduccion, así como de las demás citas árabes de esta monografía, están hechas por D. Francisco Javier Simonet.



Foto litografía Zaragozano y ...

AGUAS FUERTES DE PINTORES ESPAÑOLES

1 y 3 de Alonso Cano. 4 de Francisco Herrera
2 y 5 de Murillo. 6 de Velazquez (?)
7 de Valdes Leal

AGUAS-FUERTES

DE ANTIGUOS

PINTORES ESPAÑOLES.

POR

DON ISIDORO ROSELL Y TORRES,

DEL CUERPO FACULTATIVO DE BIBLIOTECARIOS, ARCHIVEROS Y ANTICUARIOS.

I.



Siguiendo en el mismo propósito que no há mucho nos decidió á dar cabida en las páginas de esta publicacion á la monografía que titulamos Una Estampa Española del siglo xv, tratamos de ofrecer ahora á nuestros lectores, deseando despertar su aficion y curiosidad, una muestra de los escasos pero felices ensayos que practicaron los pintores de nuestra Escuela Española en el género de grabado conocido por el agua-fuerte; que así deseamos amenizar un tanto nuestras tareas, ora con la descripcion de un objeto arqueológico, de inestimable precio para la Historia en general, ora con la de otro utilísimo para el estudio del perfeccionamiento y adelanto en la vida de las artes industriales, ora con el de alguno precioso en el sublime concepto de las Bellas Artes. Bajo esta última consideracion damos lugar ahora, en el ligero estudio que tratamos de hacer, á las aguas-fuertes españolas que nos legó nuestra antigua y afamada Escuela, bien seguros de que nuestros lectores, ya por el aprecio y estimacion que su valor las hace merecer, ya por su rareza y poca difusion en el mundo artístico, ya en fin, por lo exacto de la reproduccion que en la lámina les ofrecemos, como debida á la fidelidad de la máquina fotográfica, las juzgarán dignas de figurar entre la série de objetos que desde el principio ocuparon su atencion; y no porque en verdad podamos clasificar dichas estampas entre los demás de índole esencialmente arqueológica, pues dicho se está que no las apreciamos bajo tal concepto, sino en cuanto completan el cuadro que en nuestras tareas tratamos de presentar de las diferentes manifestaciones del arte desde sus orígenes hasta su actual desarrollo.

Más á pesar de que la época en que se dieron á luz estas curiosas estampas no esté tan lejana, respectivamente al ménos, de la nuestra, como otras á que no pocas veces se han referido los objetos ó monumentos descritos en el Museo Español de Antigüedades, es evidente que si su interés no se cifrase en su rara conservacion á través de la série de los tiempos, le tendrian no escaso como raras producciones en su género, y como casi únicos ejemplares que por fortuna podemos hoy presentar conservados ó devueltos á su patria por el colector aficionado, ya que la mano

de los extranjeros se muestra más ávida cada dia de poseer y adquirir, áun á costa de grandes sumas, todo cuanto el arte ó la industria nacional produjeron entre nosotros.

Consérvanse las estampas en cuya descripcion vamos á ocuparnos, en la SALA que para este objeto se halla establecida desde hace no muchos años en la Biblioteca Nacional. Comprólas el Gobierno, con otras muchas, al diligente coleccionista Sr. Carderera; reunidas ahora, como más selectas en su género, las que presentamos fielmente reproducidas en nuestra lámina, formarán como un complemento al trabajo análogo que anteriormente publicamos, tratándose de la estampa española más antigua que con fecha ha llegado hasta nosotros; si bien ahora, al interés histórico de aquella, podemos con seguridad añadir el que despertará en los conocedores y aficionados su artístico valor y el renombre y fama de sus autores.

II.

Caractéres no difíciles de distinguir, en verdad, ofrece por más de siglo y medio la Escuela Española; su mismo orígen, su especial modo de ser, las esenciales condiciones que la determinan, son causas para que la coloquemos al lado de los demás elementos de nuestra nacionalidad. Despues de Italia, la patria de las artes, ninguna otra nacion puede ostentar mayor número de artistas de fama universal é imperecedera que nuestra patria; país meridional como aquél, no ménos original y poético, así en sus costumbres como en sus monumentos, así en su historia como en sus tradiciones, así en la fertilidad y riqueza de su suelo, como en la pureza y trasparencia de sus horizontes. La Pintura en Italia, como heredera del arte y de las tradiciones de Grecia, no tiene rival en la region más elevada de la belleza; pero la española, ya que no superior en este concepto, acaso sí lo es cuando se espacía en el terreno de la verdad de la vida real y del sentimiento religioso, ajeno á los seductores encantos de la forma. Extraño por completo al elemento esencial el arte antiguo, cual sucedió á las celebradas Escuelas de Florencia y de Roma, una vez que tuvo en sí bastantes gérmenes de vida y conservacion, se desentendió por completo de aquellos sus primeros pasos que pudo aprender en Flandes ó en Italia, merced al trato y comunicacion que, durante casi todo el siglo XVI, las relaciones políticas y comerciales le granjearan. Y en efecto: ¿influyeron de hecho en los futuros destinos de la pintura española y en su peculiar modo de ser, los estudios que hicieron en Italia, al lado de los florentinos, Alonso Berruguete y Gaspar Becerra, las impresiones que recibieran Pablo de Céspedes y Luis de Vargas de las tradiciones de Rafael, ó Navarrete estudiando á Ticiano y el Greco, siguiendo el camino que le inspirara la brillante Escuela Veneciana? ¿Es aún verdadero arte español durante el reinado de Felipe II, cuando Sanchez Coello y Juan Pantoja de la Cruz producian sus excelentes retratos, inspirados en los maestros italianos, y admirando los que á la sazon pintaba en España el holandés Antonio Moro? Si estudiamos á Morales, á Juanes, ó á Francisco Pacheco, anteriores á la verdadera aparicion del arte nacional, veremos que nada presagian sus obras de aquellas cualidades que más tarde habian de caracterizar á la verdadera Escuela Española.

Profundamente religioso el arte español, no por eso desdeñó, ántes bien apreció y estudió cual ninguno, las impresiones de la naturaleza real; colorista dentro de la realidad, y prendándose de las brillantes tintas del natural bajo nuestro sol meridional, no pudo por ménos de estar en armonía con el génio español que, en las demás manifestaciones del arte, como en la literatura, se señalara con esa originalidad especial nuestra, siempre noble, siempre digno, severo y sóbrio, lleno de fé y entusiasmo religioso, profundamente observador, así en el fondo como en la forma de sus creaciones. Nacido, digámoslo así, de aquella sociedad, inspirado en ella, alentado por ella misma y acogido con entusiasmo dentro del claustro, debió ser como un reflejo suyo, como intérprete fiel de sus tendencias y de sus tradiciones. De aquí que desde luego se presentara el arte español como campeon decidido de la idea religiosa y católica que tanto predominio ejerciera en España durante los siglos XVI y XVII. Aun cuando, más ó ménos, no sucediese en otros países otro tanto á la sazon, nunca sería una tacha para la Pintura española el que hubiese preferido para sus inspiraciones las emanadas del sentimiento religioso; ¿es, por ventura, en otras ideas donde, áun hoy que la pintura histórica y la de género están tan en boga, se inspira el arte moderno? ¿Hay motivos más nobles y más elevados que los que sugirieron á Rafael sus *Madonas*, y sus *Concepciones* á Murillo?

No digamos por esto que la Pintura española no se ocupó sino de representar Vírgenes, Santos y Mártires, como han tratado de dar á entender algunos extranjeros, hablando, ó con sobrada ligereza ó con falta de conocimiento y detenido exámen de nuestras inmortales obras en todos los géneros de Pintura. Parécenos que sintetiza á todos Mr. Charles le Blanc en su *Histoire des peintres de toutes les Écoles*, en el tomo referente á la Escuela Española; porque con ese espíritu de ligereza tan propio de nuestros vecinos, achaque propio unas veces de ignorancia y otras de mala fé, pretende pintar como en un acertado bosquejo las condiciones de la Escuela Española y sus peculiares cualidades, expresándose en estos términos: «A pesar de ser la poesía, la historia, las costumbres privadas y públicas del pueblo español, otros tantos ricos é inagotables manantiales para la Pintura, no obstante, solamente el clero católico, en provecho de su exclusiva influencia, logró monopolizar todas sus producciones. A excepcion de Velazquez, que una sola vez, y por cierto con no muy lisonjero éxito, se permitió una excursion al campo de la Mitología, ni uno solo de los pintores españoles se salió del camino que trazaran la inquisicion de los gobernantes y la devocion de los gobernados. Todos ó casi todos fueron monótonos en medio de la universal monotonía; Morales se redujo á pintar las expresiones de Cristo moribundo y de la Vírgen desmayada; Roelas, jesuitas; Ribera, mártires; Zurbarán, cartujos; Murillo, Concepciones, el Niño Jesús, y otros asuntos de análoga índole.» Para los que conozcan, siquiera sea ligeramente, nuestros Museos de Madrid y algunos de Provincias; para los que hayan visitado algunas de las poblaciones españolas que fueron cuna, y áun hoy son depósito, de obras de arte de los pintores españoles, como Sevilla, Valencia, Granada, etc., las citadas palabras de Mr. Blanc serán una de tantas falsas apreciaciones que en el extranjero se hacen de nuestras cosas, sin conocerlas ni estudiarlas á fondo. Pero á bien que el artista ilustrador del citado tomo de Mr. Blanc se ha propuesto inconscientemente desmentir tales asertos, cuando, no siempre con éxito plausible, ha tratado de representar en sus láminas y viñetas cuadros de todos los géneros pictóricos, así religiosos como de historia, de paisaje ó de género, por más que añada el mismo autor que ni el paisaje podia florecer en un país que en gran parte no presenta sino *llanuras áridas, rocas calizas y desiertas playas* (1), ni la Pintura de género debia cultivarse donde *se cedia á Francia y á Inglaterra la gloria de fijar los inmortales tipos de Don Quijote y su escudero* (2).

Para deshacer, no sin gran trabajo por cierto, tan aventuradas y donosas afirmaciones de Mr. Blanc, (tarea no tan ajena de este lugar, cuando intentamos bosquejar los principales caractéres de la Escuela Española), bastaríanos, en el terreno de los hechos, citar muchas de las obras que en todos los géneros gozan universal fama en el mundo artístico, tomados, ya del número de cuadros de Velazquez existentes en el Museo del Prado, que pasan de sesenta, de los cuales solamente *cuatro* son del género religioso (y no creemos que á Velazquez se le pueda excluir de la Escuela Española en su siglo de oro), ya de los muchos de asuntos profanos existentes en éste y en otros Museos españoles de Pantoja, Caxés, Escalante, Orrente, March, Pareja, Bautista del Mazo, Leonardo, Carreño y Cláudio Coello hasta llegar al nacional y popular Goya.

Y pasando al terreno de las deducciones, preguntaríamos: ¿fué exclusivamente en España donde la pintura religiosa se prefirió á los demás géneros? En Italia misma, ántes y despues del Renacimiento, ¿cuáles son los asuntos que tuvieron mayor boga? ¿No fué en las inmortales pinturas del *Pasmo de Sicilia*, *La Transfiguracion*, *La Vírgen del Pez*, y en otras muchas tomadas del Antiguo y Nuevo Testamento, donde Rafael conquistó sus mayores

---

(1) Suponemos que se refiera en esto Mr. Blanc á la parte central de nuestra Península, esto es, á Castilla, y no toda, y en especial á la parte denominada comunmente la Mancha; casi todo el resto del territorio español, sobrado accidentado y pintoresco, ofrece, en concepto de todos los que lo han recorrido, así nacionales como extranjeros, hermosísimas perspectivas para el paisajista, desde los poblados bosques de Astúrias y Galicia, á las ásperas montañas de Navarra, Cataluña y el Alto Aragon, desde los vergeles de Valencia y huerta de Múrcia en que se mecen las gallardas palmeras de las regiones orientales, á las vegas de Granada, á los ricos y feraces territorios de Málaga y Jerez, á las pintorescas márgenes del Guadalquivir, del Ebro y del Tajo, variedad suma así en el clima como en el suelo, que asemeja no poco nuestra Península á la italiana, y que hace que, no obstante ciertas dificultades y molestias, desconocidas hoy en otros países, multitud de *touristas* extranjeros visiten nuestras provincias todos los años, admirando, tanto estos singulares privilegios de la naturaleza, como los monumentos de nuestro antiguo esplendor.

(2) Si esta gloria pertenece á Francia y á Inglaterra júzguelo el lector que conozca esas ilustraciones antiguas y modernas con que en ambos países se ha tratado de representar á los personajes y escenas de la primera novela del mundo. De las antiguas, es decir, del siglo pasado, nada decimos, porque ni áun artísticamente tienen hoy valor alguno; entre las modernas, sin duda, alude Mr. Blanc á los dibujos de su compatriota Gustavo Doré, verdadero génio en el arte contemporáneo; pero aún estos, en España, donde se comprende y se siente de veras el carácter de los personajes y escenas de la gran obra de Cervantes, no pueden ménos de dejar un hondo vacío que no ha sabido llenar Mr. Doré; primero por no ser español, y despues porque no era fácil que estudiase y apreciase bastante este *carácter* en una ligera excursion por España. Las litografías de Nanteuil dejan tambien bastante que desear en punto á propiedad, áun cuando tuviesen su valor artístico, que nadie creemos les haya concedido. Por lo demás, la asercion de Mr. Blanc retrata perfectamente ese peregrino afan de los franceses de atribuirse todas las glorias.

lauros? Es indudable que todas las Escuelas Italianas á porfía, si bien nacidas de las ruinas de los monumentos del paganismo, convirtieron sus esfuerzos en provecho de la idea cristiana, que no de otro modo hubieran satisfecho los deseos de los sumos Pontífices, sus Mecenas, de las órdenes religiosas, y del clero todo, que instigaban más que otras clases la noble emulacion de los artistas.

Y no se diga que la pintura religiosa en España tuvo otro carácter bien distinto de la italiana, áun cuando de ella recibió sus primeros alientos, empleando sus fuerzas todas en la representacion, como añade Mr. Blanc para no dar nunca con lo cierto, de apariciones, fantasmas, torturas del infierno, demonios, penitentes contemplativos, etc. ¿Caben, por ventura, dentro de estas ridículas generalizaciones, las ideales, las celestiales Vírgenes de Murillo, rodeadas de gloria, entre risueños coros de ángeles con cándidas azucenas y fragantes rosas? Las mismas obras de Zurbarán, tan celebradas por su profundo estudio del natural, por su espontaneidad y sóbria ejecucion; las de otros notables pintores de la Escuela Sevillana, ¿no encantan por el sencillo realismo en que se traducen en representaciones de asuntos religiosos, los modelos que por doquier ofrece la naturaleza? Los pintores educados en la romántica é ilustrada corte de Felipe IV; los que al lado del gran Velazquez decoraron el Alcázar, el Buen-Retiro y demás sitios reales; los que dieron mayor realce á las fiestas, á la representacion de las comedias de Calderon y Lope con la pintura de telones y escenografías, ¿satisfarian estas necesidades y los deseos del monarca artista pintando contemplaciones celestes ó apariciones fantásticas?

A bien que en nuestro Museo del Prado, en el que existe en el Ministerio de Fomento, desconocido de muchos extranjeros, en los provinciales de Sevilla, Valencia, Toledo, etc. (y eso que estos cuatro últimos provienen casi en su totalidad de los conventos suprimidos), podrá verse con cuánto fundamento pueda decirse que pertenezcan las obras de la Escuela Española á ese *romanticismo religioso* que dá á entender Mr. Blanc, ni cómo sea cierto lo del tiránico influjo del tribunal de la Inquisicion que supone ejercido en las obras de la Escuela Española; ni nadie se acordará allí de lamentar que las inmortales páginas de *Don Quijote* no se hayan trasmitido al lienzo por nuestros pintores, cuando poseemos cuadros tan completos como *Los Borrachos*, *Las Hilanderas*, *Las Meninas* y *La Rendicion de Breda.*

No es ciertamente en esas obras escritas en el extranjero, sin datos fijos y sin un estudio formal, en que pretenden magistralmente retratarnos, donde hemos de acudir para comprender nuestra historia artística; tampoco hemos de servirnos de ajenas inspiraciones, afectas siempre de la personalidad del que juzga: nuestros Museos y nuestros templos más principalmente, contienen los anales vivos de esta interesante historia; allí están trazados los caractéres predominantes de la Escuela Española, y allí los más sublimes rasgos del génio de nuestros pintores, nos ponen de relieve lo que les caracteriza y distingue de los italianos, flamencos, alemanes y franceses.

Grupos más bien que escuelas de pintura son los que en nuestra patria han trazado los pintores de Valencia, Sevilla y Madrid más especialmente (1), y áun éstos subordinados á los dos grandes centros (llámense escuelas si se quiere)

---

(1) Hé aquí la opinion que un eminente artista, D. Federico de Madrazo, ha emitido tratando de censurar á los que han pensado establecer en nuestra patria las Escuelas de Madrid, Sevilla, Valencia y Toledo, pretendiendo imitar las subdivisiones que en Italia, con mayor fundamento, se han fijado generalmente: «Al paso que en algunos catálogos extranjeros, dice, vemos completamente desdeñada la Escuela Española, hasta el punto de qu apenas se la dispensa en ellos el favor de colocarla á la cola de la Napolitana, algunos escritores de nuestro país que presumen de críticos sin haber estudiado ni siquiera los rudimentos de la práctica del arte (conocimiento indispensable para ser buen crítico en estas materias), han dado en subdividirla tanto, que seguramente, si continúa esta manía, llegará el caso de que se hable de la *escuela de Illescas* y de la *escuela de Navalcarnero*. Este dividir y subdividir sin término ni motivo, sirve tan sólo para darnos un indicio de cuán costosa debió ser la formacion de la unidad política de la nacion española, vista esa deplorable tendencia, tan comun entre nosotros, á dividirnos en pequeñas fracciones, en vez de agruparnos para formar un todo único. Estoy conforme con la denominacion de *Escuelas* italianas, y con la conocida clasificacion de ellas, porque, en mi amor á la verdad, las encuentro todas perfectamente deslindadas: pero no admito la de *Escuelas españolas*, como tampoco admitiria la de escuelas francesas, dado que los críticos de allende el Pirineo hubiesen caido en la tentacion de usarla... Dos son á lo sumo las que en buena razon podríamos admitir con algun fundamento de verdad y justicia, la *Sevillana* y la de *Madrid*. Hagamos una experiencia con los varios representantes de las supuestas *Escuelas españolas*. Empecemos por barajar varios de estos autores, y pongamos en fila mentalmente las mejores obras que recordemos de Velazquez, Murillo, Ribera, Joanes, Zurbarán y Alonso Cano; prosigamos despues con algunos otros y agreguemos á aquella fila obras de Carreño, Cerezo, Antolinez, Vicente Carducho, etc. ¿Qué resultará? ¿Qué advertiremos? Que todos estos pintores van perfectamente juntos; que todos ofrecen unos con otros grande *aire de familia;* que todos presentan afinidades que identifican su raza, sin más diferencia que ser los pintores de Castilla dibujantes más severos é ingénuos, y en el color más realistas sin *forzar los efectos*, y los andaluces más armoniosos y robustos en los tonos, si bien un tanto convencionales en los efectos y algo flojos en el dibujo. Esto no se opone á ciertas excepciones: Cano, por ejemplo, rivaliza en el dibujo con Murillo y supera á todos los demás pintores de la *Escuela de Sevilla*, y sin embargo, no puede reconocerse para el racionero granadino una escuela aparte, porque no hay escuela donde falta el eslabonamiento y la derivacion tradicional de las máximas, y esta falta se advierte en la supuesta Escuela de Granada. Por otra parte, Cano no sale perjudicado ni gananciosos por estar al lado de Eugenio Cajes ó de cualquier otro maestro de la *Escuela de Madrid*: á tal punto se consuenan por su naturalismo todos los buenos pintores españoles. Sólo Ribera y Joanes, aunque cada cual por diverso concepto, disuenan en esa série imaginaria de producciones peninsulares, y es porque estos dos grandes pintores son, el uno napolitano por su raza y el otro romano y florentino. Digamos, pues, en buen hora, que Ribera y Joanes son pintores españoles, ya que se ha convenido en que cada cual pertenezca á su verdadera patria y no á la nacion en que estudió; pero no se diga que son de

donde más particularmente se arraigó el arte de la Pintura, es decir, Sevilla y Madrid; aquella, gracias al impulso del eminente Bartolomé Estéban Murillo, á su riqueza, trato y comercio con el Nuevo-Mundo; ésta, por ser la corte de tan vasta monarquía, y centro á la sazon donde los poetas y artistas hallaban gran pábulo á su ferviente entusiasmo.

Empresa difícil seria en verdad pedir á la historia datos que den á conocer con anterioridad al siglo XIV, la existencia de pintores propiamente tales, como no sean aquellos cuya ocupacion consistia en la iluminacion de códices por medio de esas miniaturas que hoy bajo tantos puntos de vista nos interesan. Pero despues de la aparicion en Italia de Giotto y Cimabue, precursores del Renacimiento, este sublime arte comienza á extenderse por Europa y no tarda en sentirse algun tanto su influencia en la corona de Aragon que tantas relaciones y trato mantuvo con Italia. Así aparecen allí algunos pintores españoles, tales como Raimundo Torrent y Miguel Fort, que pintaban en Zaragoza con el gusto italiano, y Juan Cesilles, que llevaba á cabo el retablo de la iglesia de San Pedro de Reus. No tardó en sentirse esta influencia en Castilla, y ya en el reinado de Don Juan I viene á la corte y recibe benévola acogida del monarca, el italiano Starnina. Sin que haya memoria de los nombres de otros pintores, hasta terminar el siglo XIV, es cierto que las obras que de algunas iglesias y monasterios hoy conservamos, presentan un carácter marcadamente italiano.

La corte de Don Juan II de Castilla, tan dada al fausto y al lujo, tan floreciente por el cultivo de la poesía y de las artes, favoreció mucho al desarrollo creciente que entónces, más que ántes, se iniciara en el arte de la Pintura. El florentino Dello fué especialmente protegido y áun colmado de honores por el monarca de Castilla; aún con mayor rapidez y de más directo modo influye la venida á España del flamenco Juan Van Eyck en 1428, que seguramente mereceria los favores del ilustrado monarca y de su privado el de Luna, y el regalo que el Papa Martin V hizo al mismo rey de un precioso tríptico de Vander Weyden, que aquél depositó en la Cartuja de Miraflores; desde entónces casi todas las tablas que adornaron las fundaciones de Don Juan II llevan impreso el gusto flamenco de la escuela de los Van Eyck.

En Aragon, por el contrario, continuaba imperando sin rival la influencia italiana, como puede deducirse de las obras de Luis Dalmau, Renaud de Ortega, Pedro de Aponte y otros varios, que produjeron multitud de tablas que llenan las iglesias de Cataluña y Valencia, influencia que invadió casi todo el Mediodía de España y produjo la emigracion de muchos pintores andaluces á las comarcas de Italia. Desde entónces se estableció esa lucha de influencias opuestas de esta nacion y la flamenca, que áun no cesó en el reinado de los Reyes Católicos; pues por una parte las conquistas del Gran Capitan y el poder de Fernando V sobre Italia, y por otra las relaciones que ya empezaban á existir entre la familia real española y la casa de Austria, podian ambas causas ser poderosas para mantener viva su respectiva influencia en Castilla; tanto que multitud de pintores españoles aparecen aleccionados en uno ú otro estilo de pintar. Miguel Citoz, Antonio del Rincon, Pedro Berruguete y Santos Cruz, pintando en Ávila; y Pedro de Gumiel y Sancho de Zamora en Toledo, son los que con más razon pueden citarse entre los artistas del reinado de los Reyes Católicos.

Creciendo el poder y la importancia de Castilla, se presentan como en comun concurso las escuelas todas, y el movimiento general de las artes, propagado á España, se deja sentir con las de Florencia, de Roma y de Venecia, de Nuremberg y de Colonia, de Gante y de Brujas. Personificaron á éstas en nuestra patria varios maestros, cuando Juan de Borgoña, y más aún el insigne Alonso Berruguete, arraigaban más y más en nuestro suelo la Escuela de Italia; y sobre todo este último la del grandioso Miguel Angel. Así, y ya comenzado el siglo XVI, empiezan á conquistar fama, en Madrid, Villoldo y los flamencos Antonio Moro y Jerónimo Bosco; en Sevilla, Juan Nuñez, Luis de Vargas y Francisco Fontet; en Granada, los italianos Julio y Alejandro, llamados por Cárlos V á la Alhambra; Raxis y el inexperto P. Cotan; y en Valencia, el divino Morales y Juanes, que reunió el gusto de las Escuelas Florentina y Romana.

---

la *Escuela Valenciana*, porque entónces preguntaremos: ¿Y qué escuela es esa de donde salen dos corifeos completamente opuestos y antípodas en el objeto, en los medios, en todo lo que constituye la manifestacion y la vida del arte? No, no hay, hablando con exactitud artística, más que una *Escuela Española* de pintura, ó dos á lo sumo, la *Castellana* y la *Andaluza*, ramas de un solo y corpulento árbol; y este árbol de la *Escuela Española* tiene su filiacion gloriosa y legítima en las Escuelas Veneciana, Boloñesa y Flamenca, aunque al emanciparse de aquellas poderosas raíces se desarrolló y transfiguró, grande, original, majestuoso y bello, como lo es siempre todo lo natural, ingénuo y verdadero.» *Catálogo descriptivo é histórico de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, por D. Pedro de Madrazo. Madrid, 1872. Prólogo, pág XXIV y siguientes.

Con el siglo XVII florecen en Sevilla dos pintores, Juan del Castillo y Francisco Pacheco, que léjos de crear escuela, siguieron ambos un estilo marcadamente opuesto, Pacheco continuando aún la tradicion italiana del siglo anterior, Castillo, tomando al natural por modelo en el dibujo y en el color, siendo vigoroso, realista y verdaderamente original. Este último era el destinado á formar en Sevilla escuela: en su estudio se hicieron pintores Pedro de Moya y el renombrado Alonso Cano, el divino Murillo y el inimitable Velazquez, escuela que ya al mediar aquel siglo, comenzó á desarrollarse y tener vida propia llegando hasta un sublime ideal, con la particular circunstancia de que ninguno de sus grandes pintores salió de su patria en busca de maestros extranjeros. Murillo y Zurbaran son entónces los dos grandes corifeos del arte; Murillo eminentemente religioso crea á su vez un nuevo estilo en su contínuo estudio del natural y lo que le enseñaron los cuadros flamencos é italianos que vió en Madrid, primero combinando el colorido de las Escuelas Veneciana y Flamenca y el dibujo detenido y seguro de casta florentina; despues más franco, dulce y agradable, dió más calor á las tintas, más trasparencia á las sombras, un acorde y una armonía en que venció á los grandes pintores del mundo.

La escuela creada en Sevilla completa en Murillo su carácter religioso, y la *Concepcion* se hace un tipo propio de ella produciéndose por todos los pintores. Zurbaran rudo y misterioso crea un estilo varonil, lleno de brio y entereza, original en sus efectos de claro-oscuro, uniendo á la energía del Caravaggio, á quien sobrepuja en dignidad y elevacion, un efecto óptico tan sólo comparable con el que nos dá la moderna fotografía y Valdés Leal cuyo estilo sobresalió por lo enérgico y teniendo por objeto preferente el *efecto*.

Todas las escuelas ofrecen por lo comun un largo período de decadencia, pero la Sevillana puede decirse que concluye de muerte repentina. En vano Tobar y áun el mismo Cornelio Schut, tratan de seguir los pasos del gran maestro: bien pronto tomando como precepto aquello que Murillo sólo supo emplear como medio de ejecucion de sus creaciones, decae en amaneramiento y exagerado sentimentalismo.

Este ya general movimiento artístico en toda la Península se hacia sentir notablemente en Valencia, patria de Juan de Juanes, que por su posicion y mucho comercio con Italia, era una de las regiones en que el arte español habia logrado más rápidos adelantos. No supieron los discípulos de aquel eminente pintor religioso, llamado por algunos el *Rafael español*, igualarle ni áun imitarle. Pero los Ribaltas regeneraron y áun imprimieron un nuevo carácter al arte de su patria, excediendo á cuantos allí les precedieran en vigorosa entonacion y color caliente, de brioso claro-oscuro y suma trasparencia. Espinosa principalmente, Estéban March y Juan de Zariñena perpetuaron en Valencia las buenas máximas de sus predecesores, si bien marcando ya cierta decadencia.

Hijo tambien del reino de Valencia, aunque vivió en Nápoles, el célebre José de Ribera, halló por su personal carácter y temperamento, su propia expresion en la escuela del Caravaggio. Dramático y terrible casi siempre, supo no obstante algunas veces tender el vuelo de su génio á las celestes y pacíficas regiones, pintando á la Vírgen Madre llena de santa ternura, á Jacob sumergido en sueño profético y á santos entregados á profunda contemplacion; áun en estos asuntos se mostró grave y severo, nunca risueño y dulce como los andaluces. En la parte de ejecucion, en el correcto dibujo, en el perfecto modelado y en otras muchas cualidades, no tuvo ni tiene rival.

En Pedro de Moya y Alonso Cano puede decirse que se resume el período más brillante del arte granadino; aquel imitador en cierto modo y discípulo de Van Dyck, supo inspirar á Murillo ciertas cualidades que adquiriera al lado de su maestro; Cano, pintor, escultor y arquitecto, es una de las glorias del arte español, si bien en el último concepto, esto es, como arquitecto, no supo sustraerse á los delirios del *barroquismo*.

La importancia que desde mediados del siglo XVI comenzó á adquirir la villa de Madrid movió á no pocos artistas, asi naturales como extranjeros, á trasladar á ella su residencia; la inmediacion de la corte á la gran obra del Escorial, influyó bastante en que varios de ellos llamados principalmente de Italia por el monarca su fundador, se avecindasen en Madrid, y abriendo estudio, comenzaron á admitir en sus escuelas á cuantos querian ser sus discípulos. Bajo su enseñanza formáronse varios pintores, que, si bien seguian la tradicion de sus maestros, estudiando en condiciones diversas y obedeciendo á las suyas personales, no ménos que á las costumbres y necesidades de la localidad en que vivian, se crearon un modo particular de pintar, que más tarde habia de alcanzar casi el carácter de verdadera escuela. Asi Bartolomé Carducho, formando para el arte á su hijo Vicente, Patricio Caxés al suyo Eugenio, y otros como Antonio Moro y Lúcas Cangiasi, fueron maestros de tan aventajados discípulos como Alonso Sanchez Coello, Juan Pantoja de la Cruz, Luis de Carvajal y Bartolomé Roman.

Las comunidades religiosas por una parte, y los particulares por otra, pedian á los pintores imágenes y cuadros

de devocion con que llenaban y enriquecian sus templos; causa que no contribuyó á imprimir bastante carácter religioso á la Escuela Madrileña, pues la vanidad de los grandes, deseando trasmitir al lienzo sus hazañas ó las de sus mayores, la costumbre tan general entónces de retratarse, y el gusto artístico, en fin, que se desarrolló en todas las clases, influyeron tambien no poco, en que se revistiese de cierto carácter profano.

Las relaciones contínuas con las posesiones españolas en Flándes, y áun la venida á la corte del mismo Rubens y algunos de sus discípulos, despertaron algun tanto en nuestros artistas el gusto por la Escuela Flamenca. Entónces fórmanse varios artistas que participan de ambas influencias, italiana y flamenca, y ya Rizi, Carreño, Muñoz, Escalante y Pereda estudian tanto á Rubens y Van Dyck, como á Ticiano, Tintoretto y Pablo Veronés.

Un hombre dotado de un privilegiado talento aparece entónces en la palestra artística. Procedente de la escuela de Castillo, en Sevilla, empieza á copiar los cuadros que habia en Palacio, y creándose un estilo nuevo, llega á ser el primer pintor de la corte. Este gran artista fué D. Diego Velazquez de Silva, perfecta individualidad en el arte, originalísimo, sin verdaderos imitadores que le hayan sucedido, su estilo empieza con él, y con él concluye.

Su influencia, empero, no pudo por menos de ser benéfica: Mazo, Pareja, y algunas veces Carreño, tratan de imitarle, cosa que aunque no consiguieron del todo, redundó en provecho del arte y del nuevo rumbo que entónces siguió la Escuela de Madrid, tomando al natural por modelo é inspirando en todas las clases aficion y gusto por las artes, y más en especial por la pintura, en términos, que cita Carducho más de treinta galerías de cuadros, no solamente en poder de los grandes de la corte, como los duques de Alcalá y Medinaceli y el marqués de Leganés, sino en el de varios particulares, en quienes se habia despertado un gran entusiasmo artístico.

Durante el reinado de Cárlos II, y una vez pospuesto el último representante de la escuela castiza española, Cláudio Coello, al impetuoso y amanerado Lucas Jordan, el arte y la Escuela Madrileña van degenerando hasta concluir su carrera, al advenimiento de la nueva dinastía de Felipe V.

III.

No en vano nos hemos ocupado hasta aquí de trazar, como en ligero bosquejo, los principales rasgos y caractéres de la pintura española, en la época de su mayor apogeo, hasta que dejó de ser eco fiel del espíritu de la civilizacion española en aquel su postrer aliento con el último de los monarcas austriacos; perfectamente enlazada esta materia con la que vamos á tratar ahora, identificada como en su mismo sér, completa su estudio y desarrolla un mismo órden de ideas; así, entremos de hecho en la cuestion, tan pocas veces tratada, esto es, de cuándo, cómo y hasta qué punto se cultivó entre nosotros el género de grabado denominado al agua-fuerte.

Vario, libre, espontáneo y artístico este modo de grabar, sin el embarazo ni materiales dificultades que acarrea el uso del buril, mereció gran aceptacion desde su descubrimiento, en todas épocas y países. Cultivábase con afan durante el siglo xvii, y, al par que las escuelas de pintura, lograba sus mejores dias en Flándes y Holanda, bajo la inspiracion de tan afamados artistas, como Du Jardin, Nicolás Berghem, Pedro Boel, Waterloo, Vander Velde y Genoels; en él se ensayaba el mismo Rubens, y á él debia gran parte de su universal fama el picante y luminoso Rembrandt, que puso en juego sus más admirables resortes, hasta hacer de sus estampas preciosos objetos de arte, no adquisibles hoy sino á costa de crecidas sumas. No se desdeñaron de cultivarle tampoco los italianos Barroccio, Palma el Jóven, el Parmesano, Guido Rheni, Guercino, Simon de Pésaro, Aniello Falcone, los Carracci, Salvator Rosa, y otros muchos pintores, hasta los originales y fantásticos Tiépolos. Ni en Francia se dejó de seguir este comun impulso por los representantes de su escuela, como S. Vovet, Sebastian Bourdon, Lebrun, Cláudio de Lorena, Poussin, Watteau, Le Pautre, Jacobo Callot y otros varios.

Y en tanto España, ¿respondia de algun modo á éste, cual comun certámen de agua-fuertistas? ¿Seguia la noble emulacion de los extranjeros en la práctica de este arte? Si el grande impulso que levantara nuestra pintura al nivel de las renombradas Escuelas Italianas, si el empeño y afan con que se llevaran á cabo durante todo el siglo xvii tantas y tan peregrinas representaciones pictóricas, se hubiese empleado en la práctica del agua-fuerte, no lo dudamos,

podrian representar hoy nuestros pintores en el mundo artístico un principal papel, como agua-fuertistas. Intentaremos explicarnos más sobre este punto.

El grabado al agua-fuerte es el grabado de los coloristas; la punta, que el artista maneja á su antojo, puede producir, desde los más vigorosos tonos, que luégo el mismo corrosivo líquido, al morder sobre el cobre, fortalece de nuevo, hasta las más suaves medias tintas, que suelen lograrse á veces con sólo hacer perder á la plancha su natural pulimento. Por otra parte, su ejecucion franca, facil, libre como la inspiracion, rápida como el pensamiento que sugiere al artista su propio génio, no deja de ser poderoso estímulo para que el pintor le adopte con entusiasmo y le cultive con éxito acertado. La Escuela Española, colorista desde sus principios, profunda observadora del natural, franca, espontánea, sin trabas académicas ni empíricos dogmas, debiera ser una de las primeras en ofrecer al mundo obras maestras en este género de grabado. No fué así, empero, y tal fenómeno podria explicarse del modo que vamos á exponer.

Ya indicamos en otro lugar (1) las causas del poco cultivo que mereció entre nosotros el grabado á buril; entónces decíamos: «nuestra posicion topográfica ha influido no poco siempre en que se retrasase el planteamiento en nuestro suelo de los inventos útiles y adelantos que en las demás naciones del centro de Europa se adoptaron, casi al mismo tiempo de su descubrimiento. El arte del grabado, en cuanto tiene de mecánico y profesional, no podia ménos de estar sujeto á estos mismos efectos, y aunque no tanto respecto de su introduccion en España, sí en cuanto á sus progresos y adelantos en lo sucesivo. El grabado, además, como complemento y auxiliar de la pintura, siguió casi siempre los mismos pasos y participó de su apogeo ó de su decadencia; la época en que nació y se desarrolló el grabado en Alemania, Flándes é Italia, no fué, en verdad, la de los mayores y más indisputables triunfos de la Pintura española: el siglo de oro de este sublime arte en España lució á fines del siglo xvi y durante todo el xvii; el carácter de que se revistió desde su principio, fué eminentemente nacional é independiente de toda tradicion y de toda influencia extranjera; circunstancias en que no era posible se desarrollase el grabado, atendidas las dificultades de sus prolijos medios de ejecucion. El arte en España, en fin, en esta época de su mayor esplendor, fué cultivado en sus más ámplias y dilatadas, en sus más sublimes esferas, tocando siempre su cima las mayores dificultades, ya en las elevadas y celestiales regiones de la pintura religiosa, con cuanto el arte tiene de divino é inmaterial, en Murillo, Alonso Cano, Ribalta y Mateo Cerezo, ya en las inimitables creaciones robadas á la naturaleza misma de Velazquez, Ribera, Carreño y Cláudio Coello. Nunca se manifestó la pintura española aficionada á nimiedades y bagatelas, ni supo emplear sus fuerzas en asuntos comunes y triviales, en que el verdadero génio encuentra siempre espacios limitados; no era posible tampoco que fácilmente se sometiese el génio de nuestros artistas al manejo del buril, no poco lento y enojoso para aquellas independientes y vigorosas imaginaciones; la práctica de este arte y su mayor desenvolvimiento habia de llevarse á cabo cuando las máximas doctrinarias del arte reducido á reglas, habian de apagar aquella ardiente llama.»

Mas ¿podria decirse otro tanto del grabado al agua-fuerte? ¿Obedecerá á estas mismas causas el no haberse generalizado más entre nosotros?

Desde luego que no señalaríamos como causa de éste, que pudiéramos llamar extraño fenómeno, la prolijidad y el trabajo mecánico, por decirlo así, que exige el uso del buril; otros más poderosos motivos acaso nos lo expliquen más satisfactoriamente; tengamos en cuenta: 1.°, que el talento de nuestros artistas se ocupó, más que en satisfacer las exigencias y caprichos de un público veleidoso y amigo de novedades, en la pintura religiosa, en que los empleaban de contínuo la piedad y munificencia de las órdenes religiosas, de los cabildos, hermandades y cofradías, en llevar á cabo esos grandes lienzos de altar, y esas obras al fresco que decoran aún muchos de nuestros templos; ¿cómo conciliar este trabajo de fuerzas sobrehumanas en que agotaban su vida toda, con la produccion de un gran número de estampas al agua fuerte? Y 2.°, que la costumbre, ó más bien la moda, ha influido siempre en el éxito de ciertos inventos y en su propagacion; el agua-fuerte no estuvo en boga entre nosotros durante el siglo xvi, en que se cultivó tanto en otras naciones; y no es extraño que esta falta de tradicion se comunicase á nuestros pintores del siglo xvii. Ribera, no obstante, educado en Nápoles, conocedor de las bellas estampas que entónces circulaban por Italia, y teniendo cerca de sí á otros artistas que grababan en este género, llegó á ser una de las glorias del arte, como grabador.

---

(1) Tomo ii, pág. 445 del Museo Español de Antigüedades.

Pero siendo así, y no pudiendo contar España con un largo catálogo de grabadores al agua-fuerte, no pudiendo presentar obras tan perfectas como las estampas de Rembrandt y el gran grupo de agua-fuertistas flamencos, de Salvator Rosa, los Tiépolos y otros muchos pintores italianos, ¿se dirá con algunos críticos, especialmente extranjeros, que esto redunda en desventaja del arte nacional? Sólo nos ocurre responder con otra pregunta: ¿Es ménos considerada en el mundo artístico la gran Escuela Veneciana, la Escuela de Ticiano, Tintoretto, Veronés, Giorgione, Palma y Pordenone, por no haber producido famosas estampas al agua-fuerte? (1). No en verdad: no poca gloria ha cabido á nuestra pintura, como á la veneciana, en la ejecucion de obras que hoy llenan el mundo todo con su fama; nos basta con que la de Murillo, de Ribera, de Velazquez, sea tan grande, por lo ménos, como la de los primeros pintores de Europa. Más difícil es vencer en un solo cuadro tantas dificultades como Velazquez supo allanar en el famoso de las *Hilanderas*, ó en el de las *Meninas*, llamado por expresion de Lúcas Jordan la *Teología de la Pintura*, que las más bellas y renombradas aguas-fuertes. ¿Por qué, pues, censurar á nuestros pintores por haber elegido la mejor parte, la parte *más difícil* del arte?

Sólo sí resta, para revindicar al arte español de esta censura, tan comun en boca de los extranjeros, que buscan el arte en las estampas, por la sola razon, creemos, de que es más cómodo examinarlas que no recorrer nuestros museos y nuestros templos, darles á conocer tantas y tantas riquezas del arte de la pintura, encerrados en unos y otros, por medio del mismo procedimiento del agua-fuerte, cuyo uso no desdeñaron los antiguos, pero sí pospusieron á otras tareas de mayor empeño, y tambien (preciso es decirlo) más acreedoras á la fama y al aplauso de propios y extraños; no faltaria hoy seguramente quien, á hallar proteccion y favor en el público, desempeñaria esta tarea tan cumplidamente cual pudiera desearse (2).

IV.

Hechas estas advertencias y aclaraciones, que creimos debian preceder al estudio y exámen de lo que produjo entre nosotros, de más estimable el arte de grabar en agua-fuerte, vengamos á la particular descripcion de aquellas estampas que, como las más notables y escogidas en su género, ofrecemos por via de muestra á nuestros lectores, en la lámina que acompaña á esta monografía. Pero cierto que, tratándose ahora de esta materia, causaria extrañeza que no consagrásemos siquiera unas breves líneas al primero, al más universalmente conocido de nuestros pintores grabadores, al famoso *Spagnoletto* José Ribera, de cuyas estampas hemos decidido no dar algun fac-símil en esta publicacion, puesto que, á pesar de su gran valor, llegan con frecuencia á manos de los aficionados.

Aunque se preció de ser español, pasó Ribera su vida léjos del suelo que le vió nacer, si bien dentro de los dominios españoles, puesto que vivió y murió en Nápoles, su patria adoptiva, entónces rico floron de la corona de España. No se explica fácilmente cómo los italianos, y entre ellos sus biógrafos Dominici y Matteis, han querido suponerle natural de Gallípoli, en la tierra de Otranto, en el reino de Nápoles, pues aunque desconociesen la partida de bautismo que cita Cean (de cuya autenticidad no es dable dudar), no podian por ménos de haber visto alguna vez las estampas que grabó al agua-fuerte, en que se titula español, valenciano y de Játiva (*Hispanus*, *Valentinus*, *Setabensis*), y no hay por qué suponer tampoco, que él quisiese fingir tan circunstanciadas señas de su orígen y patria verdadera. Los primeros estudios que hizo en Valencia con Francisco Ribalta, le sirvieron para avivar más su deseo

(1) Aunque segun la opinion de algunos, el gran Ticiano Vecelio grabó ciertas estampas, ni Ridolfi ni ninguno de sus biógrafos antiguos hacen mencion de este particular, citando solamente los dibujos que hizo sobre madera para ser grabados. Bartsch, en su *Peintre Graveur*, menciona tan sólo ocho estampas, y áun éstas afirmando que no las tiene por de mano de Ticiano, puesto que en su estilo difieren entre sí. Respecto de Tintoretto, casi todos los autores firman que grabó el retrato del Dux Cicogna. Aunque esta estampa es digna de la mano del Tintoretto, los biógrafos de éste, Vasari, Zanetti, Lanzi y Fiorillo no la mencionan entre sus obras, ni dan noticia de que hubiese cultivado poco ni mucho el grabado. Si fuese cierto que hizo sobre el cobre este retrato, debió ser en los últimos años de su vida, puesto que Cicogna fué elegido Dux en 1585, muriendo en 1594, el mismo año en que Tintoretto falleció á la avanzada edad de 82 años. Respecto á Palma el jóven, es cierto que grabó, y de él se citan hasta 27 estampas, que se publicaron ocho años despues de muerto, ó sea en 1636, pero ni admiran por su bello efecto ni están dentro del carácter y expresion de la Escuela Veneciana.—De Veronés no se conoce trabajo alguno al agua fuerte.

(2) Los dos distinguidos jóvenes Sres. Galvan y Maura, han dado ya muestra en las diferentes estampas que, con uno ú otro fin, ha producido su inspirada punta, de tener sobradas dotes para grabar al agua-fuerte los mejores cuadros de los pintores españoles que existen en los Museos de Madrid.

de descubrir nuevos horizontes para el arte, y pasar á Italia; así lo hizo, aguijoneado no poco en su empeño de sobresalir en él, la misma miseria que de cerca le amenazaba, y que hubiera podido rechazar con sólo aceptar los generosos ofrecimientos que cierto cardenal le hiciera, brindándole con el sosiego y regalo de su casa. Pobre, desnudo y sin tener qué comer, se entregaba ardoroso é incansable al estudio: llamábale su vocacion decidida á admirar las obras de Caravaggio, y no obstante haber estudiado concienzudamente á Rafael y los Carraccis, y áun imitado en cierto tiempo al gracioso Correggio, decidióse á seguir el estilo vigoroso del primero, sobresaliendo tanto en él, que llegó á superar á su maestro. Desde Roma pasó a Nápoles, que habia de ser el verdadero teatro de sus triunfos, donde un rico tratante en cuadros, sagaz adivino de su futura gloria, le brindó con la mano de su hija. Casado ya, y no necesitando trabajar para ganarse el sustento, se entregó decididamente al género de pintura que más predilecto le era, á saber: los efectos terribles y dramáticos, los estragos del tiempo y del dolor físico, las escenas de muerte y de sangre, que en estos más que en otros asuntos se despertaba su terrible inspiracion. Ya el Caravaggio quedaba muy atrás en esta senda; los cuadros del *Spagnoletto* eran de moda en toda Nápoles, la sociedad más culta le animaba con sus aplausos, y hasta se cuenta que el cuadro del *Martirio de San Bartolomé* fué el origen del favor y proteccion que en adelante le dispensó el Virey D. Pedro Giron, Duque de Osuna. De tal suerte favorecido por la fortuna, arrastrado por la pasion é inducido de otros artistas de ménos fama, dícese que llegó á tender asechanzas indignas á los partidarios de la eclectista Escuela de los Carraccis y de la de Guido, Francisco Gessi y el Dominichino, afecta á un ideal puramente convencional y tan opuesto á su naturalismo. No fueron parte estas intrigas á privarle del favor y proteccion del nuevo Virey Conde de Monterey, que le encargó numerosas obras por órden de Felipe IV, así como tambien otros muchos grandes señores y diferentes corporaciones religiosas. Colmado, en fin, de honores y distinciones, falleció á los 68 años de edad. Aunque Ribera se ejercitó con preferencia en los asuntos terribles, supo tambien pintar otros de índole distinta. Los inventarios que habia en el antiguo Alcázar y Palacio de Madrid en los reinados de Felipe IV y Cárlos II, hacen mencion de no pocas obras de Ribera de asuntos, ya mitológicos, ya del Antiguo Testamento, cuya pérdida nos impide desgraciadamente apreciarle como pintor de historia; trató tambien su pincel las fábulas de Apolo y Mársias, Perseo y Vénus y Adónis, y pintó varias *Concepciones* de una belleza incomparable.

Las estampas del *Spagnoletto* son consideradas como una de las maravillas del grabado al agua-fuerte; la que representa el martirio de San Bartolomé es notabilísima, tanto por la expresion de la cabeza del Santo como por la del verdugo que le martiriza. En el género profano no es ménos notable la mal denominada *Baco con los dos sátiros*, que representa á Sileno; y el magnífico retrato de Don Juan de Austria. En éstas y las demás se distingue Ribera como grabador por la pureza y correccion del dibujo, la seguridad y fineza de la línea, la delicadeza del trabajo de la punta, nunca ayudado del uso del buril, y la variedad y buen gusto en la ejecucion acentuando la naturaleza de cada objeto é indicando sábiamente los accidentes.

Los autores de los catálogos de estampas de Ribera difieren bastante entre sí acerca del número exacto de ellas que llevó á cabo. Bartsch señaló diez y ocho, no sin advertir que no daba crédito á los que habian fijado mayor número (1); Cean asegura que se acercan á veinteseis las que produjo su inspirada punta, aunque no las menciona

---

(1) Insertamos en este lugar el catálogo y descripcion de las aguas-fuertes del Españoleto, que hizo Bartsch en su obra ya citada *Le Peintre Graveur*, como ilustracion á lo que queda dicho:

«Asuntos piadosos.

1. *Jesu-Cristo muerto.*

La Vírgen, San Juan y la Magdalena lloran sobre el cuerpo del Señor muerto y tendido en tierra al pié de la cruz, colocada al lado izquierdo de la estampa. Debajo de ésta, y por este mismo lado, están las letras G R escritas al revés.

(Ancho 9 pulg. 5 lín Alto: 7 p. 2 lín.).

2. *San Sebastian.*

Esta atado á un árbol, de medio cuerpo y haciendo un ademan con la mano izquierda. Sin marca.

(Altura 3 p. 3 lín. Ancho: 2 p. 7 lín.).

3 *San Jerónimo leyendo.*

Está el santo en el desierto, sentado y leyendo un papel que sostiene con ambas manos; está visto de perfil y vuelto hácia el lado derecho. A la izquierda hay diferentes libros sobre una piedra y más allá un leon. A la izquierda, por la parte superior, la letra A y la cifra del nombre de Ribera.

(Ancho: 9 p. 3 lín. Alto: 7 p .

4. *San Jerónimo.*

San Jerónimo aterrado creyendo oir la trompeta que llama al juicio final, sentado en la parte central de la estampa vuelve la cabeza hácia la derecha

todas ni las describe; cosa rara que hoy no estén acordes los críticos en este punto, cuando su originalidad y la maestría con que están hechas, las colocan muy por encima de las de sus discípulos é imitadores.

---

del lado superior, donde se ve un ángel entre nubes que hace sonar aquel instrumento. Por el lado izquierdo inferior asoma la cabeza el leon, y al lado opuesto las cifras de *Jusepe Rivera Spagnoletto*. Bella y rara estampa.

(Altura: 11 p. 5 lín. Ancho: 8 p. 6 lín.).

5. *San Jerónimo.*

El mismo asunto anterior tratado de diferente modo. En lugar del ángel hay dos manos que sostienen la trompeta. La cabeza del leon está á la mitad de la altura de la estampa por este mismo lado, y debajo las mismas cifras con el año 1621.

(Altura: 11 p 7 lín. Ancho: 8 p. 9 lín.).

San Bartolomé.

El martirio de San Bartolomé. Está el santo de rodillas y atado por los brazos á un tronco de árbol. El verdugo que le martiriza está á la derecha, y otro que afila su cuchillo al lado opuesto. En el márgen inferior se lee: *Dedico mis obras y esta estampa al Serenísimo príncipe Philiberto mi señor en Nápoles año* 1624.—*Jusepe de Riuera Spañol.* Esta es la estampa más preciosa de nuestro artista; las buenas pruebas bastante raras.

(Altura: 11 p. Márgen inferior: 8 lín. Ancho: 8 p. 8 lín.).

7. *San Pedro.*

El santo llorando su pecado, se vuelve hácia la derecha orando con las manos juntas y con la rodilla izquierda en tierra. La misma cifra usada en los números 4 y 5 y el año 1621 escrito al revés se ven á la parte baja de la derecha.

(Alto · 11 p. 10 lín. Ancho: 8 p. 10 lín.).

ASUNTOS PROFANOS.

8. *Cabeza de un hombre*

Cabeza de un hombre bastante deforme, de perfil y vuelta al lado derecho. Es notable por su gran nariz y por lo abultado del labio inferior. Tiene el cabello corto y cubierto en parte por un pañuelo liado á la cabeza y en el cuello un gran bulto. A la derecha de abajo, la cifra dicha y el año 1622. Las pruebas más modernas llevan en la márgen inferior la suscricion *F. V. Wyn. ex.*

(Alto: 5 p. 2 lín. Ancho: 3 p. 11 lín.).

9. *Cabeza de un hombre con berrugas.*

Busto de un hombre muy deforme visto de perfil y vuelto hácia la derecha. Está lleno de bultos y con dos grandes lobanillos en el cuello. Cubre su cabeza un bonete terminado en punta. A la derecha del lado inferior la cifra dicha y la palabra *hispanus*.

(Alto: 8 p. Ancho: 5 p 2 lín.).

Las pruebas posteriores llevan al márgen inferior las letras *F. V. W. ec.*

10. *El poeta.*

Un poeta coronado de laurel y en actitud de profunda meditacion; está de pié y se apoya con el brazo izquierdo en una gran piedra, detrás de la cual se ve un grueso tronco de árbol.

(Alto: 5 p. 10 lín. Ancho: 4 p. 6 lín.).

11. *El Centauro y el Triton.*

Combate entre un Centauro y un Triton, armados de mazas. En el fondo se percibe á otro Triton nadando en el mar, que lleva á la grupa una ninfa

(Alto: 4 p. 4 lín. Ancho: 6 p. 2 lín.).

12. *El sátiro azotado.*

Un amorcillo en el aire y en la derecha de la estampa azota á un sátiro sujeto á un árbol. En la parte baja del lado izquierdo se ve una cifra compuesta de las letras S. N., de difícil explicacion. Sin embargo, esta estampa es á todas luces original de Ribera.

(Ancho: 7 p. 8 lín. Alto: 6 p. 2 lín).

13. *Sileno.*

Sileno está echado en el suelo cerca de una cuba llena de uvas y entre dos sátiros; el uno le corona de pámpanos y el otro vierte el vino de un odre. En el fondo, y á la derecha, se ve á otro sátiro y á una ninfa. A los piés de Sileno hay dos chicos, el uno duerme y el otro bebe en una escudilla. Por la parte inferior de este lado se lee: *Joseph. á Ribera Hisp^s Valenti^s Setaben. f. Partenope* 1628.

(Ancho: 13 p. Alto: 10 p.).

De esta estampa se conocen dos estados: uno el que acaba de describirse; en el otro se lee en su márgen inferior: *Al molto Ill^re S. Don Gioseppe Balsamo, Barone di Cattafi—Mesina—Giovanni Orlandi Romano D. D.*

14. *Don Juan de Austria.*

Está representado á caballo, marchando á galope hácia la derecha. En el fondo se ve la ciudad de Nápoles, y á la izquierda de la márgen inferior se lee: *Jusepe de Riuera f.* 1648, y arriba: *El S^mo S. Don Juan de Austria.*

(Alto: 13 p. Ancho: 10 p.).

Esta estampa ha sido alterada posteriormente, cambiando la cabeza de Don Juan por la de Cárlos II, rey de España, y añadiendo por la parte de arriba tres ángeles, dos de los cuales sostienen una corona real sobre la cabeza del monarca y el otro el escudo real de España. El nombre de *Jusepe Riuera f.* se conserva, pero no el año 1648 cambiado en el de 1670. Además se ve añadido el epígrafe CAROLUS II. DEI GRATIA HISPANIARUM ET INDIARUM REX, etc. *Gaspar de Hollander excud. Antuerpia opdemeer.*

15 á 17. *Principios de dibujo* (tres estampas).

(Ancho: 7 p. 10 lín. Alto: 5 p. 3 lín.).

15) Siete estudios de ojos al contorno, y otros seis terminados con sombra. A la derecha de la parte inferior: *Joseph Ribera español.*

16) Estudio de una boca abierta en actitud como de gritar, al contorno y terminada; otra boca parecida á esta, dos narices al contorno y dos más concluidas; todo en una lámina. A la derecha del lado inferior: *Joseph Ribera español.*

17) Estudios de nueve orejas, tres de ellas sólo contorneadas. En la parte inferior derecha el monograma del *Spagnoletto* y el año 1622 y el número 4. De las tres, está numerada solamente esta plancha.

18. *Escudo de armas.*

Las armas de un señor español, en un cartucho sobre el cual hay una corona sostenida por dos génios; en las esquinas de ambos lados hay dos torres y un leon rapante.

(Altura: 9 p Ancho: 6 p. 7 lín.).»

V.

El primero en importancia artística de los grabados, que en fac-símil ofrecemos en nuestra lámina, es sin duda el retrato del Conde-Duque de Olivares (núm. 6); si la opinion general de los críticos no se hubiera anticipado, incluso el mismo Cean Bermudez, á designar el autor á esta preciosa estampa, la maestría que revela, el *realismo* que distingue á este retrato, sólo comparable con el que produce el foco de la máquina fotográfica, ¿no acusan la docta mano del inimitable D. Diego Velazquez de Silva? ¿Cuáles fueron las cualidades que distinguieron el estilo en pintura de este gran maestro? ¿Las vemos reflejadas y como traducidas sobre el cobre, en el grabado que nos ocupa?

Las obras del primer estilo de Velazquez, entre las que figuran el *Aguador de Sevilla*, de la coleccion de Lord Wellington, la *Adoracion de los pastores* de la *National Gallery* de Lóndres y la *Adoracion de los Reyes*, de nuestro Museo del Prado, revelan, que si Herrera el viejo y Tristan formaron su paleta, Pacheco y los doctos sevillanos que le rodeaban, formaron su criterio y gusto artístico. No era Sevilla círculo bastante ancho para Velazquez que deseaba ampliar sus conocimientos en el arte. Trasladado á Madrid en 1622, volvióse descorazonado á Sevilla sin hallar la proteccion que habia apetecido; no tarda un año en llamarle de nuevo á la corte, gracias á las reiteradas instancias de D. Juan Fonseca y Figueroa, canónigo de Sevilla, el favor que ya comenzó á dispensarle el poderoso valido de Felipe IV, D. Garpar de Guzman, Conde-Duque de Olivares. Empezar Velazquez á manifestar su rara habilidad en el gran retrato ecuestre del rey, que expuso al público frente á las gradas de San Felipe el Real, y captarse la admiracion de la corte, todo fué obra de pocos meses. Desde entónces el monarca le recibió en su servicio y le colmó de honores y distinciones, á que D. Diego correspondió con fáciles y extraordinarios triunfos. El retrato del príncipe de Gales, que quedó sin concluir y el lienzo de la *Expulsion de los Moriscos*, que por entónces llevó á cabo, ambos desgraciadamente perdidos, contribuyeron á consolidar su creciente reputacion. Dióle el monarca cargos y oficios en Palacio, no muy en armonía por cierto con su carácter de artista y pintor del Rey, y asignóle varios sueldos del fondo de la racion de cámara, ¡cosa singular! que disfrutaban los *oficiales de manos de todas clases*. El trato con el gran pintor flamenco Pedro Pablo Rubens, que habia venido á Madrid á mediados del año 1628, inspiró más en Velazquez el deseo de pasar á Italia y estudiar en aquella patria de las artes las producciones de los grandes maestros. Obtenida la vénia del rey, y dejando en su poder, como última obra de su primer estilo, el famoso cuadro conocido vulgarmente por el nombre de *Los Borrachos*, se embarcó en Barcelona en compañía del Marqués de Spínola, cuya fisonomía habia más tarde de inmortalizar en el cuadro de la *Rendicion de Breda*. Las recomendaciones del Conde-Duque le abrieron las puertas de las más famosas galerías y museos; estudió y admiró, copió á Tintoretto, á Miguel Angel y á Rafael, y regresó á España con un nuevo estilo de pintar, trayendo como muestra, entre otros lienzos, los dos grandes de *La Fragua de Vulcano* y de *La Túnica de Josef*. Desde 1631, año de su regreso á Madrid, á 1649 en que se trasladó por segunda vez á Italia, ¡cuántas obras de primer órden llevó á cabo, marcadas por su estilo sólido al par que franco y brillante, á pesar de los infinitos cargos y comisiones ajenas á su profesion que hubo de desempeñar! En 1643 pierde su privanza el Conde-Duque, á quien Velazquez conserva, sin embargo, noble adhesion; esta fecha acaso nos sirva de dato para asignarla aproximada á la estampa de que volveremos á hablar en breve. Sus principales cuadros en este período de diez y ocho años son: el cuadro de la *Rendicion de Breda*, el *Cristo* de *San Plácido*, los retratos ecuestres de Felipe III y IV y sus esposas, el del Conde-Duque, el del Príncipe Don Baltasar, los *Cazadores* y los de los *Enanos* y *Bufones* de la corte. Con el fin de decorar varios salones del Real Alcázar es nombrado Velazquez para marchar segunda vez á Italia. Allí habia de perfeccionar aún más su estilo creándose otro nuevo, y allí tambien habia de adquirir para su patria, además de gran número de vaciados de estátuas del antiguo, preciosos cuadros de autores italianos, y sobre todo de sus favoritos los venecianos que hoy adornan el Museo del Prado. Obtenido á su vuelta á España el empleo de aposentador del Rey, admira cómo pudo dedicarse, desempeñando al par aquel cargo, á realizar creaciones tan maravillosas como los cuadros de *Las Meninas*, *Las Hilanderas* y *San Antonio y San Pablo* y atender á la colocacion de los cuadros de los palacios de Madrid, el Escorial y demás sitios Reales, disponer las pinturas de techos, bóvedas, y trazar la decoracion de la del *Salon de los Espejos*, y otras nuevas

ocupaciones, no todas propias, como hemos dicho, de su génio y profesion. «Condensar en pocas palabras, dice un ilustrado biógrafo (1), los caractéres de este tercer estilo seria vana empresa: basta que digamos que por efecto de esta nueva manera, de que él exclusivamente fué el inventor, sus retratos no son cuadros, sino verdaderas personas que existen y respiran; las escenas que representa no son pinturas, sino vivas evocaciones de los sucesos, ya públicos, ya familiares que pasaron ante los ojos y en que intervino la fastuosa, elegante y corrompida córte de Felipe IV. Amante idólatra de la verdad la buscó Velazquez con una ingenuidad heróica, sacrificando los medios convencionales con que producian *efecto* los napolitanos y flamencos, y sacando del aire interpuesto un partido que nadie hasta entónces habia sacado, que consistia en hacer intervenir el ambiente natural como última mano que terminase sus abreviados pero siempre exactos bosquejos.» Falleció, en fin, Velazquez á 6 de Agosto de 1660.

Volviendo ahora al retrato que nos ocupa, ¿cuál es su importancia y valor artístico? ¿Hay razones para atribuirle á la mano del mismo Velazquez? No se ocultará á ninguno que con verdad presuma de entendido en artes, la maestría de ejecucion que se revela en esta pequeña pero rara y preciosa estampa. Represéntase en ella al Conde-Duque en exacto y fiel retrato, si los varios que conocemos no mienten acerca de su verdadero tipo y facciones, y como llegado á la edad de unos cincuenta años. Está colocado el busto como escorzando un poco el lado izquierdo; lleva larga melena, al uso cortesano de entónces, algo recortada por la frente; largos bigotes, que pasando de sus justos límites, llegan á cubrir ambos carrillos; larga y poblada perilla; su mirada es fija y penetrante, y lo abultado de sus facciones indica cierta obesidad y pesadez. Viste armadura con banda, pendiente del hombro derecho, y golilla. El busto aparece estar sostenido en una peana, de que no se ve sino una parte. La morbidez de las carnes, el perfecto modelado, la acentuacion en todas y cada una de sus partes, el efecto brillante de grato y armonioso colorido, la naturalidad de expresion, la vida que anima la fisonomía del Conde-Duque, cualidades todas del grandioso estilo y manera de pintar de Velazquez, nos persuaden á primera vista del mérito de este precioso grabado, y en nuestro sentir atestiguan que no otra mano que la suya pudiera llevar á cabo obra tan cabal y admirable.

Desde luego que el original de esta estampa, si no en su todo, en su parte principal, procede de uno de Velazquez, que, digámoslo sin rodeos, no ha llegado nunca á nuestra noticia. Ya que no por otras razones que se desprenden del estilo y manera del retrato grabado, pudiéramos deducirlo examinando la curiosa estampa que acompaña á la obra del licenciado D. Juan Antonio de Tapia y Robles, *Ilustracion del renombre de grande, etc., dedicado al católico Don Felipe Quarto el Grande, Madrid:* 1638, que no es otra sino el retrato del mismo Conde-Duque, *en un todo semejante* (la cabeza) á la del grabado que nos ocupa, y en que se expresa aquella circunstancia, esto es, haber sido grabada de un original de Velazquez *(ex archetypo Velazquez)* por el flamenco Herman Panneels, en 1638. Esta perfecta semejanza es evidente; no así en cuanto al mérito respectivo de uno y otro grabado, pues si bien el de Panneels es de bello efecto y de brillante entonacion, cual corresponde á la buena época del grabado en Flándes y al tiempo de los Bolsvert y Pontios, aventaja con mucho á éste el presunto de Velazquez, obra á todas luces del pintor que ve más el color que el trabajo del rayado, ántes la entonacion armoniosa del cuadro que el efecto que produce el grabado de los burilistas.

Pero estas mismas cualidades que distinguen á la estampa que reproducimos, ¿son en sí la más poderosa razon para que se la atribuya á la mano de tan insigne autor? Así han afirmado cuantos, conociendo á fondo el estilo del gran maestro, han llegado á examinar despacio nuestra estampa. No es, por otra parte, difícil que Velazquez, que llegó á monopolizar, por decirlo así, la pintura de los retratos de Felipe IV, se reservase tambien el honor de reproducir las facciones de su gran valido, á quien de hecho se sabe retrató diversas veces (2). Pudo suceder que, satisfecho de aquel original suyo, *(achetypo)* que suponemos existia, puesto que de él sacó Panneels su grabado, tuviese el capricho de copiarle por sí mismo al agua-fuerte, y el resultado no podia ser sino digno de su siempre celebrada habilidad. Supuestas estas circunstancias, debió abrirse esta lámina entre los años 1638 y 1643, en que, como queda dicho, cayó de su privanza el Conde-Duque.

---

(1) Además del retrato ecuestre que existe en el Museo del Prado en que está representado el Conde-Duque, de la misma edad poco más ó ménos que la que indica el agua fuerte, es decir, dos ó tres años ántes de su caida, existe otro magnífico grabado de Pablo Pontio, en que se le representa bastante más jóven. En dicha estampa, en que figura el retrato dentro de una gran orla de composicion, debida al ingenio de Rubens, se expresa que el retrato se sacó de un original de Velazquez *(ex achetypo Velazquez)*, y la orla del no ménos insigne pintor flamenco ya citado *(P. P. Rubenius ornavit et delicavit)*.

(2) D. Pedro de Madrazo, *Catálogo descriptivo é histórico de los cuadros del Museo del Prado*

Pudiera muy bien suceder que los toques de buril que de hecho, y como observa Cean Bermudez, se notan en diversos puntos, como para dar mayor vigor y realce al grabado, no fuesen debidos á la mano de Velazquez, pues libres y ligeros como son, parecen acusar el trabajo que, para terminar el de Velazquez, hizo alguno cuya profesion fuese el manejo de aquel instrumento, no fácil como el de la punta, para quien no se halla acostumbrado de antemano.

El original de quien hemos tomado nuestro fac-simil, lleva en el márgen por la parte inferior escritas, de letra del siglo XVII evidentemente, estas palabras: «El Conde Duque.» Algunos han pretendido que la letra es del mismo Velazquez. Hemos tenido ocasion de confrontarla con la de un escrito original del mismo; y no habiendo quedado convencidos de la semejanza entre ellas, no nos aventuramos á emitir por nuestra parte igual parecer, aparte de que no creemos muy propio del carácter de Velazquez imitar el ejemplo del famoso Orbaneja.

VI.

Al lado de tan bella estampa como la descrita, figuran dignamente las que ahora van á ocupar nuestra atencion y exámen, que, siguiendo el órden que nos hemos propuesto (diferente del que en su colocacion se observa en la adjunta lámina), son las dos que en la opinion general adjudica al famoso Bartolomé Estéban Murillo (números 2 y 5). Examinemos ántes su valor y cualidades en los que distinguieron las demás obras del insigne pintor sevillano.

Sin salir de España, y solamente estudiando en Madrid las obras de Ticiano, Rubens, Van Dyck, Ribera y Velazquez, pudo Murillo comenzar su brillante carrera, pintando en Sevilla, como arriba digimos, con el sabor de las Escuelas Veneciana y Flamenca, los cuadros para el claustro chico del convento de San Francisco, que tanto llamaron la atencion en Sevilla, que se dijo haberlos pintado gracias á secretos sobrenaturales. Creándose más tarde su segundo y más franco estilo, consiguió vencer, así en la armonía, como en la originalidad de los tipos que su rica fantasía le inspirara, á los grandes pintores de todas las épocas y países, pintando multitud de obras con asombrosa facilidad para la catedral, los conventos, los hospitales, las iglesias y casas particulares. «La Inmaculada, como dice un autor ántes citado (1), bajo cuyo patrocinio habia venido al mundo (2), le inspiró el modo de representar su inefable misterio cual nunca ántes habia sido figurado. Nunca, en efecto, se habia visto traducida en formas humanas de una manera tan exquisita la digna compostura é inocencia de una mente no contaminada por el pecado; nunca con tan visible encanto la extrañeza *insexual* de toda culpa, de toda mengua, de toda mancilla. Su indisputable preeminencia en el arte de representar esta divina idea, le valió el nombre antonomástico de *pintor de las Concepciones*. Emuló con Rafael en el arte de representar al Dios infante, y áun puede decirse que le superó, sino en la gracia, en el milagro de asociar con la expresion de la inocencia la de la preesciencia divina, que en los negros ojos de sus adorables niños Jesús es como penetrante saeta.»

Los biógrafos de Murillo suelen distinguir por épocas los dos estilos *cálido* y *vaporoso*, ó sea desde el año 1648 hasta el fin de sus dias, error manifiesto, puesto que en los cuadros que pintó ya hácia el fin de su brillante carrera, alterna en los dos estilos, como puede verse en los que ejecutó para el convento de Capuchinos, extramuros de Sevilla, y los tan celebrados del Hospital de la Caridad.

Las dos estampas á que nos referimos ahora presentan bien marcado, á nuestro entender, el gusto y modo de sentir del eminente artista. Fina, espiritual, llena de gracia y de inspiracion la que representa la Vírgen con el Niño en sus brazos, es obra digna del autor de la conocida por la *Vírgen de la Servilleta*, que existe en el Museo de Sevilla; nada más expresivo que la cara de la Vírgen, nada más puro que su graciosa y modesta actitud,

(1) D. Pedro de Madrazo.
(2) Hacia tres meses que habia sido proclamada Patrona de los dominios de Felipe IV la Vírgen María en el misterio de su Inmaculada Concepcion

nada más lleno de encanto que el divino Niño respirando inocencia y amor. Acaso sea el primer ensayo de su autor en grabar al agua-fuerte; lo poco mordido de la plancha en algunos puntos y la falta de vigor en otros, parecen denotar cierta timidez é inexperiencia en la ejecucion de este procedimiento. En ser casi un ligero contorno, un apunte, por decirlo así, recuerda esta estampa las italianas de Guido, Simon de Pésaro é Isabel Sirani y otras de esta escuela, en las cuales acaso se inspirase el inmortal pintor. Esta estampa fué desconocida de Cean, y no creemos la haya citado ninguno de los que han tratado de dar á conocer á los curiosos este género de preciosidades artísticas.

No así la otra, debida tambien al mismo autor de que dá cuenta Cean, atribuyéndosela, segun indica, por ser esta la opinion general; por su vigor y agradable entonacion, puede ya clasificarse entre las que aquel entendido biógrafo denomina hechas conforme al *gusto pintoresco*. El estilo y el sentimiento y gusto artístico que en ella dominan, son evidentemente de Murillo. Representa á San Francisco de Asis, que vuelto al lado izquierdo adora, en posicion contemplativa, una cruz colocada sobre el tronco de un árbol. Esta bella estampa, al contrario de la anterior, está bastante mordida por el agua-fuerte, y aunque más pequeña, indica ya, á nuestro entender, mayor experiencia en el procedimiento.

VII.

Otras dos de las estampas que ahora reproducimos por vez primera, son debidas á los pintores sevillanos Juan Valdés Leal y Francisco de Herrera, apellidado el Mozo. No poco interesante la de Valdés (núm. 7), no sólo por ser un bellísimo retrato en que el artista quiso dejar marcadas sus facciones, sino por el grato efecto que desde luego produce, no muy ajeno al gusto con que grabó el famoso Rembrandt, está hecha con todo el vigor y valentía del pintor más *realista* que produjo la Escuela Sevillana. Distinguíase Valdés por ser algun tanto descuidado en la ejecucion (*farfullon* le llama Cean), más preciado del efecto y de la amplitud de concepto que de la suavidad y dulce toque de Murillo; enérgico y altivo en su carácter, lo es en muchas de sus obras, y no deja de demostrarlo tambien en la estampa á que nos referimos en la decision y fuerza de claro-oscuro de la cabeza y de la orla que la rodea, marcada está con todas las señales del gusto churrigueresco que ya dominaba en el arte.

Valdés habia practicado no pocas veces el grabado, razon por la cual en esta bellísima estampa se deja ver la mano de quien, experto ya en la manera de conseguir el buen efecto sobre el cobre, trabaja con desembarazo y soltura. Grabó, en efecto, por encargo del cabildo catedral de Sevilla en 1668, tres láminas de detalles de la custodia de Juan de Arfe con las modificaciones y adiciones que acababa de llevar á cabo en ella el platero Juan de Segura, y otra general que comprende toda aquella magnífica obra de orfebreria. Tres años despues grabó con la misma libertad y magisterio que dá á conocer en su retrato, para la obra de La Torre Farfan, *Fiestas de Sevilla* (1), la gran máquina arquitectónica que habia trazado y dirigido por sí en la catedral, acompañado del escultor Bernardo Simon Pineda, para la canonizacion del rey San Fernando, y otra lámina del adorno que se puso en la puerta grande de aquel templo con el propio motivo. En la escuela de Valdés, como grabador, se educó su hijo Lúcas, que abrió tambien cuatro láminas para el citado libro de Farfan, y éste á su vez trasmitió este arte á su hijo Juan, quien hizo á buril diferentes estampas en Sevilla. El retrato de Valdés que reproducimos, lleva en el original, por la parte del márgen derecho inferior, escrito de mano, su monograma formado por las letras B. A. L. S. que entran en la formacion de su nombre.

Es la segunda agua-fuerte á que ahora nos referimos (núm. 4), un trozo tomado para nuestra lámina de una grabada por Herrera el Mozo, contemporáneo de Valdés y no poco semejante en algunos puntos con su carácter

(1) *Fiestas de la Santa Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey San Fernando el tercero de Castilla y de Leon, concedido á todas las iglesias de España por la Santidad de nuestro Beatísimo Padre Clemente X*, por D. Fernando de la Torre Farfan.—Sevilla, 1671.

En esta obra, además de las estampas mencionadas hechas por Valdés, grabaron Matías Arteaga, Lúcas Valdés (á los 11 años de edad), hijo de aquel y Doña Luisa Morales, artista sevillana.

artístico y personal. La imposibilidad de que pudiese acompañar, por su tamaño, á las otras que publicamos, nos decidió á presentarla en su parte más interesante, que es el centro de la composicion, en que se representa al monarca Cárlos II en sus primeros años, ó sea durante su menor edad. En el resto de la estampa se ven figuradas la Religion y la Paz, con varios emblemas y atributos; debajo del retrato del monarca, levantado á las nubes por varios geniecillos, hay un gran escudo con las armas de España sostenido por otros dos génios. La firma del grabador se ve en la parte inferior derecha, en que dice: D. Fr. de Herrera F. *(fecit)*. La parte más bella de esta estampa es, sin duda, repetimos, el retrato en medallon de Cárlos II, grabado con esa fineza suma, comparable con la que en tan castizo colorido usaba á la sazon en la corte, el pintor de cámara D. Juan Carreño de Miranda.

VIII.

Concluyamos nuestra tarea ocupándonos de las dos estampas restantes (números 1 y 3), debidas, segun la opinion de los más que las han examinado, al pintor granadino Alonso Cano, artista de gran fama, y educado en las doctrinas y máximas de la pintura, escultura y arquitectura reunidas. Grandes fueron los primeros frutos del ingenio de Cano para la escultura, en que dió á entender que las enseñanzas de su maestro Montañés fueron para él fecundas. Como pintor fué verdaderamente *naturalista*, estilo predominante en el siglo XVII en todas las naciones que produjeron grandes artistas; y sin embargo, como dice el moderno crítico ya citado (1), «por efecto quizá de sus estudios clásicos sobre los mármoles antiguos, del prestigio que entre los doctos aún mantenian las Escuelas Romana y Florentina, y del carácter mismo del artista, tan adusto é independiente, se advierten en Cano marcadas tendencias á un idealismo *sui generis* que, sin caracterizarse en reminiscencias de Rafael ó Miguel Angel, de Guido ó de los Carraccis, aspira no obstante á mayor elevacion y nobleza que la que daban á sus producciones los pintores andaluces de su época. El estilo, pues, de Alonso Cano se distingue por un personalismo no ménos marcado, en su línea, que los de otros grandes pintores españoles del mismo siglo, cada uno de los cuales ostenta su estética peculiar; sus caractéres son: un dibujo correcto, esmerado en los extremos de las figuras; composiciones llenas de sencillez y gravedad, de solemne gravedad muchas veces, quizá más sábias que halagüeñas; expresion nada convencional; disposicion grandiosa y sóbria en los plegados de los paños y colorido, que no hubieran desdeñado algunos buenos maestros venecianos y flamencos, con efectos nada exagerados ni violentos.»

Despues de un juicio tan acertado sobre el talento y mérito de Cano, si examinamos las dos estampas á que hacemos referencia ahora, bellas y todo como son, no valuarán en verdad la importancia que á artista de tan universales conocimientos en el arte, pudiera caber como grabador agua-fuertista; ensayos practicados acaso por mero pasatiempo no desmerecen, en verdad, de su bien asentada reputacion, pero no recuerdan aquel ilustre pintor que, como Murillo en Sevilla, tiene asentado en Granada el sólio de sus mayores triunfos. Represéntase en uno de estos grabados (núm. 1), á San Francisco de Asís en oracion ó acaso en el acto de recibir la impresion de las llagas; el Santo, vuelto al lado izquierdo de la estampa y visto casi de perfil, está postrado en tierra é inclinado hácia ella en humilde actitud, cuando un rayo de luz celeste viene sobre él oblicuamente bañándole con sus resplandores. Faltan en esta lámina cierta brillantez y armonía, cierta gradacion de tonos, que darian mayor realce á la figura del Santo; defectos que nos aventuraríamos á achacar á la poca práctica, natural por cierto en Alonso Cano, en el modo de hacer morder al ácido sobre el cobre.

La otra más pequeña (núm. 3), que representa á San Antonio de Pádua sosteniendo en sus brazos al Niño Jesús, ofrece, en nuestro sentir, un efecto más pintoresco y variado que la anterior, y aunque hecha ligeramente y cual un sencillo apunte para un cuadro, por la gracia del toque, por la sencillez de expresion, por lo espontáneo y natural del pensamiento, diríamos, sí, ser obra del insigne racionero de Granada.

(1) D. Pedro de Madrazo.

No es fácil en esta clase de averiguaciones dar con lo cierto; noticias bien fundadas, datos sacados de buenas fuentes para calificar semejantes obras de este ó de aquel autor, siempre han de faltarnos; las de la buena crítica, las del sano criterio, la certeza que engendra la larga experiencia y el contínuo estudio, son los más sólidos fundamentos en que podemos apoyarnos. Si otros con mayores luces prosiguen adelante en este curioso estudio y en la tarea que dejamos tan solamente comenzada, nos cabrá al ménos la satisfaccion de haberla iniciado, ya que el éxito no llegue á corresponder nunca con nuestros deseos.



LA CARTA DE JUAN DE LA COSA

Blank inserted to ensure correct page position

LA CARTA

DE

JUAN DE LA COSA,

QUE SE CONSERVA EN EL MUSEO DE MARINA,

POR EL ILMO. SEÑOR

DON CESAREO FERNANDEZ DURO,

CAPITAN DE FRAGATA, CORRESPONDIENTE DE LA ACADEMIA DE LA HISTORIA, ETC., ETC.

I.



principios del mes de Marzo de 1853 publicaron los principales periódicos de París el anuncio de venta en subasta de la biblioteca del Baron de Walckenaer, insigne geógrafo que habia logrado formar una coleccion notable de cartas, planos y otros documentos interesantes y raros en la historia de la ciencia á que habia consagrado sus estudios. La subasta habia de empezar el 12 de Abril, por término de 43 dias, y encareciendo el diario *La Presse* la riqueza y curiosidad de la coleccion de cartografía, expresaba hallarse entre ésta la Carta de Juan de La Cosa, *el más interesante documento geográfico que nos ha legado el fin de la Edad media.*

Por entónces se hallaba en Paris el Sr. D. Ramon de la Sagra, autor de la *Historia política y natural de la Isla de Cuba*, amigo del Baron de Walckenaer, y apreciador de la Carta citada, de que habia hecho mencion en la introduccion geográfica de su obra, reproduciendo por calco toda la parte conceniente á la América. Comunicó sin pérdida de tiempo el anuncio de venta á diversas personas que unian al amor de las glorias nacionales la influencia necesaria para recomendar al Gobierno la readquisicion de un documento histórico que nunca debió salir de España; dirigió al ministro de Marina una exposicion oficial, razonando la conveniencia de comprar este mapa original, sustraido sin duda de nuestros archivos, é interesó, por ultimo, la opinion pública, enviando á los periódicos de Madrid *La Nacion* y *La España* (27 Marzo 1853) comunicados entusiastas, en que notaba cuán censurable habia de ser si se perdia la ocasion de rescatar el precioso documento autógrafo que hacen mejor prueba de los conocimientos científicos de que estaban dotados los españoles que acompañaron á Colon en el descubrimiento de las Indias Occidentales.

Estos pasos no fueron infructuosos: el 31 de Marzo, brevísimo plazo en la marcha ordinaria de nuestros expedientes administrativos, se expidió por el Ministerio de Marina Real órden al de Estado, á fin de que éste encargara al Enviado

extraordinario y ministro plenipotenciario de España en París, que desde luego adquiriera el mapa de Juan de La Cosa, valiéndose para efectuar la compra del mismo Sr. La Sagra ó de cualquiera otra persona que tuviera por conveniente, en la inteligencia de que habria de costearse el importe con fondos del Depósito de Hidrografía, á cuyo archivo se destinaba de antemano la Carta.

La adquisicion no era, sin embargo, tan fácil como á primera vista parecia, pues en la subasta se presentaron varios particulares ingleses y rusos, y un comisionado de la Biblioteca imperial de París, obstinándose por alcanzar la posesion del documento, cuya tasacion fueron sucesivamente pujando, hasta la cantidad de 4.000 francos. Con todo, consiguió el Sr. La Sagra la adjudicacion, extendiendo su oferta á 4321 francos.

Llegada á España, se colocó para el exámen público en el Museo naval (gabinete de descubridores y sábios marinos), con el número 553, insertando en el Catálogo del establecimiento (pág. 75, edicion de 1871), la nota siguiente:

«553. Carta de la parte correspondiente á la América, que levantó el piloto Juan de La Cosa en el segundo viaje del descubridor genovés en 1493, y en la expedicion de Alonso Ojeda en dicho año. Sustraida de España, la poseia el Baron de Walckenaer, cuyos testamentarios la vendieron en pública almoneda, y la adquirió el Depósito Hidrográfico. Su director que fué, el Sr. D. Jorge Lasso de la Vega, tuvo la condescendencia de que se depositase en este Museo, para que el público pueda ver un documento tan curioso y de mérito, con relacion á la época en que se hizo.»

¿Cuándo y cómo salió de España este monumento geográfico, que debe presumirse perteneciera á la coleccion de padrones de la Casa de Contratacion de Sevilla? Nadie lo sabe. D. Jorge Lasso de la Vega recomendó al Sr. La Sagra despues de la compra (26 de Octubre 1853), que procurase examinar el Catálogo de la librería de Walckenaer, donde deberia constar la procedencia y circunstancias de la preciosa adquisicion, conviniendo hacer constar este dato, no sólo en los registros de la Direccion de Hidrografía, sino tambien en el Museo naval, *donde no faltan visitadores escrupulosos que deseen cerciorarse del origen*, y como nada se consiguiera, acudiendo á la Memoria de D. Martin Fernandez de Navarrete, incansable investigador de documentos marítimos, escribia éste poco ántes de su muerte, en carta que tengo á la vista, lo que copio:

«No hay en el Depósito, ni nunca las ha habido en él, por ser establecimiento muy moderno (del año 1797), cartas de los siglos XV y XVI, y sólo en algunos monasterios ó archivos se hallaba alguna, y en esta época de revolucion han desaparecido de España.

. . . .

»La Carta del Seno mejicano, presentada por Juan de La Cosa á la Reina Católica en el año de 1500, se litografió pocos años há en París, y el original lo llevó muchos años hace el Sr. Walckenaer, embajador de Holanda, que la compró en una almoneda. Sobre esto tendria mucho que hablar.»

Llamaba el Sr. Navarrete *Carta del Seno mejicano* á la de referencia, probablemente, por ser aquel golfo el que ocupa la parte más culminante y la más nueva con relacion á los descubrimientos de los españoles; por lo demás, conveníale mejor el nombre de *Mapa-mundi*, toda vez que comprende completas á Europa y á África, á una gran parte de Asia, á la costa occidental de América, en una palabra, al mundo conocido entónces.

No está graduada esta Carta ni en regular conformidad con las modernas en la figura, siendo dificultoso el exámen minucioso y la determinacion de algunos puntos, no tanto por la comparacion analítica de documentos modernos, como por las injurias del tiempo, que algo han alterado la configuracion de la superficie del plano, los perfiles de la costa y las letras de los nombres, aunque no está en general en mal estado de conservacion.

Dibujada sobre pergamino, ha sido cosida sobre un lienzo fuerte, unidas las dos hojas de que consta, formando un rectángulo de 1 metro 83 centímetros de mayor lado por 96 centímetros en los adyacentes, encuadrado en buen marco y con cristal que la defiende del polvo.

La parte superior fué redondeada, recortando el pergamino por la línea del dibujo, que no tenia más objeto que el de embellecer la forma eliminando las lagunas que habian necesariamente de quedar en los lugares correspondientes á las tierras ignotas de América.

Sirve de eje del rectángulo de la Carta el Trópico de Cáncer *(Cancro)*, siendo el Oeste el extremo superior en el cual, tocando al arco de círculo que remata las figuras del documento, hay otro rectángulo pequeño á manera de cuadro con marco. Contiene éste una efigie de San Cristóbal en el acto de pasar el rio apoyado en un pino y llevando en los hombros al Niño Jesús, alusion evidente al almirante Cristóbal Colon. Han supuesto algunos que la cara del

Santo podria muy bien ser un retrato del navegante genovés, mera conjetura cuya certeza no llegaria á darnos á conocer las facciones del ilustre descubridor del Nuevo-Mundo (1), toda vez que se ha desvanecido y borrado en la Carta original.

Al pié del cuadrito de la imágen, como inscripcion, dice:

JUAN DE LA COSA LA FIZO EN EL PUERTO DE S.ª M.ª EN ANNO DE 1500.

Más abajo, en la línea del eje mismo, hay una gran rosa de los vientos, de que parten diez y seis arrumbamientos, siendo notable que el centro de la rosa está adornado con una imágen de María Santísima, que no es obra del dibujante de la Carta, como la de San Cristóbal y las otras muchas figuras que llenan los Continentes, sino que está recortada de un grabado sobre papel, pegada sobre el pergamino, é iluminada al tenor de las demás.

Hoy, con todos los adelantos de las artes, no se haria un trabajo de la minuciosidad y lujo de colores y oro que muestra el de Juan de La Cosa. Es éste á las Cartas modernas lo que las Biblias miniadas á los libros impresos, sin excepcion de la letra primorosa del copista, particularmente esmerada y caprichosa en la leyenda central que dice MARE OCEANUM.

Aún más hizo gala de su fantasía el dibujante en aquellos pasajes de tierra adentro que podia llenar, sin temor de entorpecer la atencion del marino que buscara arrumbamientos y distancias. En la situacion de las capitales importantes, de los puertos más concurridos ó de las fortalezas reputadas, pintó catedrales, torres, muros y castillos; en cada reino estampó el soberano vestido de sus atributos, sin olvidar en el centro del Asia á los tres Reyes Magos á caballo; á lo largo de las costas indicó con Céfiros la direccion de los vientos reinantes, retrató las carabelas y naos de su tiempo, segun la nacionalidad respectiva, y se valió de las banderas para especificar la pertenencia y posesion de los puertos y las islas. Por esta sola circunstancia es documento de gran precio, no pudiendo dudar de la autenticidad de sus indicaciones. Los que no há mucho disputaban acerca de los colores nacionales, hubieran descubierto en él que la bandera plantada en las Antillas era cuartelada, roja y blanca, con los castillos y leones.

Las rosas de los vientos y las líneas de colores distintos que de ellas parten señalando los rumbos, acaban el realce de esta obra de paciencia, tan rara en manos de los primeros mareantes.

No es sorprendente que Américo Vespucio pagara 130 ducados de oro (unos 11.000 rs.) por una Carta general de mar y tierra hecha por Gabriel de Valseca en 1459.

II.

Escasas noticias del capitan Juan de La Cosa han llegado hasta nosotros. Los historiadores de Indias, Lopez de Gómara, Herrera y Fernandez de Oviedo, hicieron mencion de sus navegaciones y servicios, y áun de su pericia en la construccion de cartas de marear, no obstante lo cual Nicolás Antonio y Leon Pinelo no incluyen en sus *Bibliotecas* las dichas cartas, oscurecidas seguramente en los dias en que ambos escritores coleccionaban los materiales bibliográficos antiguos y modernos de España. Los biógrafos del siglo pasado y principios del actual no fueron más afortunados, incluso Moreri, cuyo gran Diccionario es de lo más completo en la materia, estando reservado á la diligencia de D. Martin Fernandez de Navarrete sacar á luz al geógrafo y navegante La Cosa entre tantas otras eminencias de la Marina española, con que habia de echar por tierra el castillo de naipes levantado en la historia de los descubrimientos por la pasion y la ligereza de los escritores extranjeros.

Navarrete publicó primero, en la *Coleccion de viajes y descubrimientos*, no pocos documentos, diarios, cédulas

(1) Para la cuestion debatida de autenticidad de retratos de Cristóbal Colon, véase principalmente á Cancellieri, *Notizie di Christ. Colombo*, 1809, pág. 180.

reales, cartas ó diligencias judiciales, en que aparecia La Cosa como marinero, maestre y propietario de naos unas veces, como piloto y capitan en las expediciones de Colon y Hojeda otras; como comisionado de la Reina Católica ó recibiendo mercedes y proposiciones de descubiertas en ocasiones; como experto navegante y habilísimo piloto siempre. Despues, en la *Biblioteca marítima española*, obra póstuma, tomo II, pág. 208, condensó en un artículo las anteriores noticias, agregando las notas y comentarios que su galana erudicion prodigaba en todos, siendo éste el manantial á que han acudido los biógrafos modernos Sala (1), Charton (2), Didot (3) y demás.

Con posterioridad se han encontrado en el archivo de Simancas algunos papeles curiosos, relativos á La Cosa, que se han publicado en la *Coleccion de documentos históricos para la Historia de España* (tomo XIII, pág. 496) aumentando la de Muñoz de *Extractos de los papeles del Archivo de Indias*, pero todo junto no basta para conocer la vida del piloto y capitan, cuyo nombre han de perpetuar las historias de los adelantos de la Geografía y la de la Cartografía, como demuestra el epítome que sigue, formado con los datos citados (4).

Juan de La Cosa debió nacer en la segunda mitad del siglo XV, y evidentemente se dedicó á la navegacion y vida de mar desde la infancia. La circunstancia de mencionarle varios documentos oficiales de la época, como *vecino* del Puerto de Santa María, donde él mismo firmó la Carta que es objeto de las presentes líneas, puso en duda si el dicho Puerto seria el lugar de su naturaleza, más bien que el de Santoña, donde se sabe tambien que residia por los años de 1492, y donde estaba clasificado como vecino en 1496. Los más de los autores se inclinan á creerlo hijo de la costa Cantábrica, tanto por conservarse todavía el apellido en familias de Santoña y las Encartaciones, como por tenerlo por *vizcaino* sus coetáneos y áun aplicarle este adjetivo en algunos escritos (5), y á mi juicio confirma esta opinion más que una Cédula de los Reyes Católicos, que existe en el Archivo de Simancas, autorizando á Juan de La Cosa, *vecino de Santa María del Puerto*, para el tráfico y navegacion de Cabotaje entre las costas de Andalucía y las de la provincia de Guipúzcoa y Condado é Señorío de Vizcaya, las condiciones de osado y experto marinero, tan comunes por entónces en estas últimas costas, de donde salian las expediciones más importantes, y á donde los mismos reyes acudian siempre que habian menester de servicios navales.

Que La Cosa habia reconocido más de una vez la costa de África, ántes de que se decidiera la trascendental empresa de Colon, parece fuera de duda, comparando la Carta que de aquella parte del Mundo trazó, con las de los portugueses del mismo tiempo; que no era hombre vulgar que se arredrara por peligros imaginarios, pruébalo el haber puesto persona y fortuna á disposicion del almirante genovés en el intento de llegar á las Indias por el Occidente.

En el primer viaje de Cristóbal Colon iba La Cosa como *maestre* de nao suya, la misma que montaba aquel caudillo, hasta que naufragó en las Antillas (6): en el segundo, fué tambien á bordo de la carabela *Niña*, intitulándose *Maestro de hacer cartas*, y al regreso de este último debió emprender en el Puerto de Santa María los trabajos largos y minuciosos de formacion de la Carta, concluida el año de 1500, y de alguna otra de que, á su tiempo, haré mencion, utilizando los datos coleccionados en el *Diario de la Navegacion*, por sus propias observaciones.

---

(1) *Diccionario biográfico universal*, ó resúmen histórico de los personajes célebres de todos los países del globo.—Madrid, 1862.—El artículo de Juan de La Cosa es muy conciso y no exento de inexactitudes.

(2) *Voyageurs anciens et modernes depuis le cinquième siècle avant Jésus-Christ jusqu'au dix-neuvième siècle avec biographies, notes et indications iconographiques*, par M. Edouard Charton.—París, 1855. Copia á Navarrete, citándole.

(3) *Nouvelle biographie générale publiée par MM. Firmin Didot frères sous la Direction de M. Le Dr. Hoefer.*—Paris, 1855.—La biografía de La Cosa (tomo XII), está escrita con esmero por Mr. Ferdinand Denis, citando á Navarrete, de quien ha tomado todas las noticias. Lo mismo puede decirse de los autores siguientes:

Humboldt, *Geographie du Nouveau Continent*.

Santarem, *Essai sur l'histoire de la Cosmographie*.

H. Ternaux Compans, *Collection de relations originales relatives a l'Amerique*.

(4) He tenido tambien á la vista un libro muy raro que no llegó á conocer D. Martin Fernandez de Navarrete: se titula *Primera noticia historial de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*, por Fr. Pedro Leon, provincial de la Religion de San Francisco en el Nuevo Reino de Granada.—Cuenca, 1626.

(5) Herrera, *Décadas de Indias*, tomo I, pág. 100.

(6) Navarrete, *Colec. de viajes*, tomo I, págs. 111, 112 y 116, y *Bibliot. marít.*, tomo II, pág. 208.—En la Real cédula ántes citada se dice: «*Fuistes por maestre de una nao vuestra á los mares del Océano, donde en aquel viaje fueron descubiertas las tierras é islas de las Indias, é vos perdistes la dicha nao, é por vos lo remunerar é satisfacer*, etc.»

Antes, sin embargo, en 1499, se embarcó como piloto principal en la armada de cuatro navíos que salió del mismo puerto, aprestada por Alonso de Hojeda para continuar los descubrimientos de Tierra-Firme, siendo de gran provecho sus dotes de prudencia «que lograron lo que Hojeda no pudo con artificio en las negociaciones con el disidente Roldan, quien cedió por la persuasion de La Cosa á todas las proposiciones que ántes se le hicieran en vano (1).»

Por cuarta vez emprendió navegacion de descubrimiento en las Indias, por tierra de Cartagena, concertado con Rodrigo Bastidas y llevando dos carabelas. La expedicion partió de Sevilla á principios del año de 1501 y dió vuelta á España con felicidad, viéndose solicitado el crédito del hábil piloto para nuevas expediciones al Continente americano, no ya sólo por los jefes que habian de utilizar las concesiones sino tambien por los oficiales de la Contratacion de Sevilla, que con justo título habian de apreciar su valía, y por la Reina misma (2).

Estaba discutiendo los medios de efectuar una expedicion en grande escala á Urabá cuando se recibió en Sevilla la noticia de haber arribado á Portugal cuatro naos anunciando los descubrimientos de Bastidas y trayendo muchos indios esclavos. Recibió entónces comision para marchar á Lisboa sin pérdida de tiempo y cerciorarse del hecho, que era exacto, ocasionándole algunos dias de cárcel la diligencia de sus reclamaciones. Vino en Setiembre de 1503 á la Corte de Castilla á dar cuenta de lo que habia inquirido y con esta ocasion presentó á la Reina en Segovia, *dos cartas de marear de las Indias* (3).

«En el año siguiente de 1504, á consecuencia y en cautela de las tentativas de nuestros vecinos, fué á Urabá capitaneando cuatro navíos, y á su regreso en 1506 entregó en Tesorería 491.708 mrs., por el quinto que pertenecia al Rey en el producto de los rescates, sobre el cual se le concedió la pension vitalicia de 50.000 mrs. En este viaje de La Cosa con Luis Guerra empezaron las hostilidades con los Indios, que eran muy arrojados y peleaban hombres y mujeres, armados de flechas emponzoñadas. En 1507 salió con el mando de dos navíos, á cruzar entre el Cabo de San Vicente y Cádiz, para proteger la recalada de los que se esperaban de las Indias contra las asechanzas de los portugueses.

»Vuelto el Rey Católico de Nápoles á España, despues del fallecimiento de su yerno Don Felipe I, y queriendo reanimar el espíritu de descubrimientos, que habia aflojado mucho por las oscilaciones que siguieron á la muerte de la gran Reina Isabel, llamó á la Corte, que estaba en Búrgos, á Juan Diaz de Solís, Vicente Yañez Pinzon, *Juan de La Cosa* y Américo Vespucio. Acordóse que convenia ir descubriendo por toda la costa del Sur, y poblar lo ya descubierto desde Paria hácia Poniente en Costa-Firme, con cuya idea, sobre estar todavía nuestra Corte recelosa de la de Portugal, se procedió al apresto de cuatro carabelas, cometiéndose á Américo, ya nombrado Piloto mayor, las mercas ó acopios, como más ducho en ello. La Cosa salió para las Indias con dos de las Carabelas, nombradas *Huelva* y *Pinta;* regresó en 1508 con pingüe producto de los rescates; se le hizo merced de 100.000 mrs. y 6.000 más por ayuda de Costa; se le confirmó el oficio de Alguacil mayor de Urabá que se le habia concedido en 1503 y consiguió otras gracias (4).»

En 1509 estaba casado Juan de La Cosa, y quiso le acompañase su mujer para establecerse en la isla Española y disfrutar de las mercedes con que se habian premiado sus conocimientos y servicios. Muchas señoras se embarcaban entónces para aquellas regiones medio salvajes. Ello es que la Administracion mandó á Diego Colon que pusiese al servicio de Juan de La Cosa á un Cacique y sus indios.

«Antes de su partida para esta isla, y hallándose Hojeda esperando allí el permiso para poblar en Tierra-Firme, pero imposibilitado de formalizar la capitulacion por faltarle medios de garantía, Juan de la Cosa se prestó á ayudarle con su hacienda, vino á la Córte confiado en el Obispo Fonseca, que manejaba los negocios de Indias y era protector de Hojeda, y obtuvo para éste la gobernacion de Urabá, al mismo tiempo que Nicuesa negoció para sí la de Veragua. Hicieron sus capitulaciones y se estipuló entre los demás *que fuese lugarteniente de Alonso de Hojeda el capitan Juan de La Cosa, y se le hizo merced del oficio de Alguacil mayor de la gobernacion de Hojeda, con ampliacion para un hijo suyo; y se ordenó al Gobernador de la Española que se le diesen indios que le sirviesen, porque llevaba allí su casa, y era hombre de valor y de servicio.*

(1) Herrera, *Década I*, lib. IV, cap. IV.
(2) *Colec. de docum. inéd.*, tomo XII, pág. 496.
(3) Muñoz, *Extractos de papeles de Indias.*—Supónese que una de estas cartas es la existente hoy en el Museo Naval.
(4) Extractado de Navarrete, *Bibliot. marít.*, tomo II, pág. 213.

»Partió La Cosa en el citado año de 1509 con tres buques que él fletó, llevando hasta 200 hombres y llegando felizmente á la Española, fué bien recibido de Hojeda. Desavenidos y áun enconados éste y Nicuesa, que llegó poco despues con mayor armada y boato, sobre la demarcacion de límites de sus respectivas gobernaciones, supo La Cosa aquietarlos, dandoles por línea divisoria el rio grande del Darien, y que tomase el uno á Levante y el otro á Poniente. Hojeda, en uso del privilegio para poblar en Tierra-Firme, salió de la Española con su armada en 1510, acompañándole La Cosa, y religiosos y muchos indios de la misma Española, para atraer á aquellos indígenas por medios suaves y sin hostilidad; pero todo fué en vano, porque los daños que Cristóbal Guerra y otros les habian hecho en los años anteriores, los tenian muy exasperados. Insistiendo Hojeda en su empresa, quiso comenzarla por la comarca de Cartagena, y sin dar oidos á La Cosa, que sabida la fiereza de los indios y su guerrear con flechas envenenadas, le aconsejaba ir á poblar en el golfo de Urabá, donde eran más tratables, dió sobre aquellos, se internó persiguiéndolos, haciendo en ellos grande estrago, y desbandados los castellanos sin duda por el aguijon de la codicia, fueron enteramente desbaratados por los indios, sin haberse salvado más que Hojeda por su ligereza, y otro castellano despachado por La Cosa cuando ya estaba espirando, para que dijese á Hojeda el estado en que le dejaba. El Rey mandó que no se tocase en los indios de Juan de La Cosa, y asignó á la viuda de éste desgraciado 45.000 mrs. al año sobre la Casa de la Contratacion de Sevilla (1).»

Lopez de Gómara, *Historia de Indias*, apartándose de los demás autores, dice que el cadáver de Juan de La Cosa fué comido por los indios. Fué indudablemente mal informado, pues hay gran conformidad en los pormenores de las relaciones coetáneas.

Hé aquí los términos concisos con que refiere la tragedia el P. Fr. Pedro Simon (2):

«Juan de La Cosa hizo partir á Diego de Ordax para dar aviso á Hojeda, y logrando con sus voces y reconvenciones detener á solo ocho compañeros, se entró por medio de los bárbaros desnudos haciendo una cruel matanza; pero cargando en fin gran fuerza de salvajes sobre ellos, tuvieron que arrimarse por no ser ofendidos á un buhío que descubrieron, donde pelearon valerosamente hasta que, viendo Juan de La Cosa caer muertos á sus compañeros y que él mismo, atravesado con más de veinte flechas envenenadas, iba á espirar al momento, se retiró al acabarse la guazabara y rindió la vida al incorporarse con los suyos.»

Cuan lo Hojeda, auxiliado por Nicuesa, llegó en su socorro, halló el cadáver de La Cosa *feísimo y espantable por el mucho veneno de las flechas de que murió.*

Así pereció aquel hombre valeroso cuya ciencia y gran capacidad universalmente reconocidas en los escritos contemporáneos, habian de conquistarle plaza entre las figuras más notables de la Marina española, y no obstante no faltó, de su tiempo, quien en cierta ocasion le tildase de *cobarde*, admitiendo Navarrete sin correctivo una hablilla que sirve, cuando más, de comprobante de la discordia que antaño, lo mismo que hoy, acompaña á las empresas de los españoles.

«A las voces del timonel (dice el *Diario del Almirante* trasmitido por Las Casas, tratando de la varada de la capitana), el *maestre* de la nao, cuya era la guardia, salió; y dijoles el almirante á él y á los otros que halasen el batel que traian por la popa; y él con otros muchos entraron en el batel, y pensaba el almirante que harian lo que les habia mandado; ellos no curaron sino de huir á la carabela que estaba á barlovento media legua..... que si no fuera por la traicion del *maestre* y de la gente, que eran todos ó los más de su tierra, de no querer echar el ancla por popa para sacar la nao, como el almirante los mandaba, la nao se salvara (3).»

El mismo *Diario* consigna que en el momento de la varada estaba la mar tan perfectamente en calma *como una escudilla*, y que el buque tocó tan suavemente, que nadie más que el timonel se apercibió del contratiempo. Ahora bien, ¿puede admitirse que un marinero tan experimentado, que un hombre que no esquivó el encuentro con los indios de Cartagena apelando á *la ligereza* que libró á su jefe y compañero Hojeda, *huyese* de la nao donde no existia el menor peligro, y abandonara por cobardía su capital, su fortuna tal vez, pues que la nao era suya?

Si el hecho es cierto, ¿cómo no se hicieron á La Cosa los graves cargos dirigidos á Pinzon y á otros desobedientes á las órdenes de su general?

(1) Extractado de Navarrete, *Bibliot. marit.*, tomo II.
(2) *Primera noticia historial de las conquistas de Tierra-Firme*.
(3) Navarrete, *Colec. de viajes*, tomo I.

Una simple nota escrita en papel que no habia de ver el acusado, no ofrece fundamento para otra cosa que admitir en el ánimo de Colon poca benevolencia hácia el hábil piloto y propietario de su nao, suposicion que confirman otros hechos, singularmente la exclamacion del despecho revelada por el marinero Bernardo de Ibarra:

«é que este testigo vió e oyó al dicho almirante como se quejaba de *Juan de la Cosa* diciendo que porque lo habia traido consigo á estas partes *por la primera vez*, e por hombre hábil, él le habia enseñado el arte de navegar, é que andaba diciendo *que sabia mas que él* (1).»

Fué La Cosa hombre de buen juicio y consejo, conciliador y prudente, segun se advierte en la mediacion y buen éxito que tuvo para avenir á Roldan con Hojeda, y á éste con Nicuesa. Fué prudentísimo Colon, harto se sabe: mas el demonio del amor propio se insinúa en forma que no resiste el impenetrable corazon de los santos (2). Que el piloto escogido por su idoneidad para acompañar al descubridor del Nuevo Continente aprovechara las lecciones de este génio, es obvio; que aprendiera de él en un viaje de dos meses *el arte de navegar*, es otra cosa. De todos modos, consta por testimonio de juez tan competente, que La Cosa *era hábil* en ese arte difícil, que es lo que importa para la apreciacion personal. A entrar en otras que no son necesarias al objeto, apareceria como premisa la inteligencia marinera del *maestre*, que ponia la nao y la persona, con más la influencia sobre los marineros, *«que eran todos ó los mas de su tierra* (3),» á las órdenes de un desconocido calificado de loco en toda Europa, y como consecuencia apareceria tambien que algunos miramientos le debia el almirante.

Tras del juicio un tanto apasionado de éste, vienen los de los escritores coetáneos á recabar los méritos del aludido. Herrera dice, tratando de la expedicion de Bastidas, que se concertó con Juan de La Cosa, *que era el mejor piloto que habia por aquellos mares* (4), y censurando la asercion de Américo Vespucio, en suponerse descubridor del Nuevo-Mundo, por ir á bordo como mercader y cosmógrafo, *y cuando en este viaje se hubiera descubierto, á Alonso de Hojeda, natural de Cuenca, y á Juan de La Cosa, como piloto, se debe la gloria* (5); asienta tambien que éste *era hombre de valor y de servicio* (6).

Lopez de Gómara dice que *Rodrigo de Bastidas tomó por piloto á Juan de La Cosa, experto marinero* (7).

Fernandez de Oviedo dice: « *Un Juan de La Cosa que vivia en el Puerto de Santa María, hombre diestro en las cosas de mar e valiente hombre de su persona e que como piloto habia ganado hacienda en estas partes*... (8).

El mismo Fernandez de Navarrete, tomado de los documentos que consultaba, expresa:

«Residia en el Puerto de Santa María Juan de La Cosa, *gran marinero en el concepto comun, y no inferior en el suyo al mismo Almirante*, de quien habia sido compañero y discípulo en la expedicion de Cuba y Jamáica. Este fué el piloto principal de Hojeda (9).»

A la pericia del piloto Juan de La Cosa se debió el feliz progreso de la navegacion de Bastidas (10).»

Una carta de la Reina Doña Isabel á los oficiales de la Contratacion de Sevilla, fecha en Alcalá á 5 de Julio de 1503, cuya minuta existe en el Arch. de Simancas, Leg. de la Cámara, núm. 42, atestigua aún mejor la reputacion de que gozaba nuestro piloto, pues dice entre otras cosas:

«Que en lo que ofrece Juan de La Cosa sobre armazon para la tierra de Urabá y descubrir adelante, Bastidas hace el mismo partido dando el cuarto sin descontar costas ni gastos algunos, y además se obliga á hacer á su costa una casa fuerte en la dicha tierra de Urabá donde puedan quedar seguras las personas que allí hubiesen de quedar para entender en los rescates y tratos. Que aunque este partido es mejor y más provechoso que el que ofrece dicho Juan de La Cosa, seria más servida de que éste hiciese el viaje poniéndose en lo justo, *porque cree lo sabrá hacer mejor que otro alguno*. Que se lo notifiquen lo mejor que pudieren y tomen asiento de ello, que no es razon que mostrando que tiene gana de servirla, haga menos que los otros ofrecen...

---

(1) Navarreto, *Colec. de viajes*, tomo III, pág 4.
(2) El arzobispo de Burdeos solicitó la canonizacion de Cristóbal Colon.
(3) *Diario del Almirante.*
(4) *Década I*, lib IV, cap. IV, pág, 116
(5) Idem, id.
(6) *Década I*, lib. VII, cap. VII, pág. 186.
(7) *Hist. general de las Indias*, Parte 1ª.
(8) *Hist. general y nat. de las Indias*, edic. de 1852, tomo II, pág. 413.
(9) *Colec. de viajes*, tomo III, pág. 4.
(10) *Colec. de viajes*, tomo III, pág 27.

»Y porque un Cristobal Guerra que ha ido otra vez á lo de las Perlas dice aquí que quiere armar y juntarse con Juan de La Cosa para ir á dicho viaje, y dice que juntarán ambos 10 ó 12 navíos y que él con los suyos irá á rescatar á la costa de las Perlas y despues se juntará con Juan de La Cosa y mandarán unos navios con lo que hubiesen rescatado y quedarán con otros hasta lo que se les mande, mirad todo lo susodicho y platicad sobre ello por manera que se haga lo que convenga.»

Acompaña las proposiciones de Cristóbal Guerra, y añade instrucciones sobre la gente que han de llevar, exámen de las mismas, construccion de una fortaleza, que irá un capitan en su nombre, en un navío que hará armar, para que mire por lo que cumple á su servicio, sin entrometerse en otra cosa, y los deje libremente rescatar y hacer todo lo que cumple á su provecho, *«Y en lo de navegar yo le mandaré que se rija por lo que pareciese al dicho Juan de La Cosa, porque sé que es hombre que sabrá bien lo que se aconsejare.»*

III.

La construccion de las cartas de marear era conocida y ejercitada á principios del siglo XV por los españoles, á quienes algunos historiadores suponen inventores del artificio de señalar los meridianos paralelos de modo que resultaran rectas las líneas de los rumbos, como en las Cartas planas sucede. El Sr. Navarrete (1) cita varias cartas existentes en Archivos de Monasterios, entre ellas la de Viladestes, fechada en 1413, así como el *Atlas Catalan del siglo* XV' el más antiguo que se conoce, publicado en París por Mr. J. A. Buchon.

Los marinos de las Repúblicas de Italia estaban igualmente familiarizados con las Cartas: en la Biblioteca de San Márcos de Venecia existe un Atlante ó coleccion de diez mapas hidrográficos formada por Andrés Bianco en 1436, pero aún para los pueblos ribereños del Mediterráneo no era por entónces obra vulgar el trazado de una Carta á juzgar por la recompensa acordada á Fra Mauro por la República de Venecia, que mandó acuñar una medalla en honor del mapa que hizo aquel religioso en 1459, advirtiendo que este Mapa Universal trazado en un plano circular de cerca de veinte palmos de diámetro, segun el testimonio de Ramusio, se sacó y copió la primera vez de una muy antigua y bella Carta de marear, y de un mapa universal que habian traido del Catay Marco Polo y su padre.

El baron de Humboldt (2, cita como el documento geográfico más antiguo de que ha tenido conocimiento, un mapa de Ruyschio que halló en la edicion de Tolomeo hecha en Roma en 1508, impresa por Evangelista Tossinus y redactada por Marco de Benevento y Juan Cotta de Verona. Este mapa lleva por título: *Nova et universalior orbis cogniti, á Johane Ruysch, Germano, elaborata*, y ofrece indicios de las navegaciones portuguesas á lo largo de las costas orientales de la América del Sur hasta los 50 grados de latitud.

De otro *Mapa-mundi* hacen mencion el Sr. Navarrete, en la obra ya citada (3) y don Luis María Salazar (4), habiéndolo formado el cosmógrafo catalan Jaime Ferrer en 1494 ó 95 y enviádolo á los Reyes Católicos con el fin expreso de dilucidar el límite de los dominios controvertidos por el Rey de Portugal, fijando el Meridiano con procedimientos ingeniosos que acreditan los conocimientos cosmográficos y marineros de aquella edad, pero ninguno de estos antiguos documentos llega en exactitud ni en extension de tierras descubiertas y situadas á la Carta de Juan de La Cosa, que desde su hallazgo eclipsó á las anteriores conquistando el primer puesto en la historia de la Cartografía universal.

Los descubrimientos de Colon habian estimulado el espíritu aventurero de los españoles y dado gran impulso á los progresos del arte de navegar con la institucion de la Casa de Contratacion de Sevilla. Veitia (5) explica cómo

---

(1) *Disertacion sobre la historia de la Náutica*, pág. 87.
(2) *Examen critique de l'Histoire de la Géographie du Nouveau continent.*—París, 1837.
(3) *Disertacion sobre la hist. de la Náutica.*
(4) *Discurso sobre los progresos y estado actual de la hidrografía en España.*
(5) *Norte de la Contratacion*, lib. II.

entónces se organizó la clase de Pilotos determinando los conocimientos precisos de que habian de examinarse y el tribunal de exámen, cuyos miembros prestaban juramentos de proceder en sus juicios y votos con fidelidad y rectitud.

El Rey Católico, que habia expedido las Ordenanzas de la Casa de Contratacion atendiendo con gran solicitud al adelanto de los descubrimientos, llamó á la Corte á Juan Diaz de Solís, Vicente Yañez Pinzon, *Juan de La Cosa* y á Américo Vespucio para oir su dictámen y determinó que uno de ellos quedase en Sevilla para hacer las Cartas de marear y anotar en ellas cuanto se fuese descubriendo, eligiendo á Américo Vespucio, que fué, por tanto, el primero que usó el título de Piloto mayor creado con aquellas y otras obligaciones, en 1505 (1).

Sucesivamente se estatuyó que se formase un *Padron* para las Cartas, que se llamaban *marcas* (2), corrigiéndolo de contínuo con las observaciones y descubiertas de nuestros navegantes: que el dicho Padron y las Cartas formadas con él se custodiaran en un arca con dos llaves no pudiendo usarlas ni venderlas sin estar aprobadas, cuyas disposiciones iban por otro lado encaminadas á impedir la falsificacion, que no era rara, de estos documentos, y sobre todo, que fueran á parar á manos de extranjeros envidiosos del engrandecimiento marítimo de España y ávidos de los tesoros del Nuevo-Mundo.

Es por demás curioso en nuestros dias el procedimiento de que todavía en el siglo XVI se servian los cosmógrafos para el trazado de las Marcas ó Cartas de marear, y mejor que la descripcion que pudiera yo hacer del método, es sin ninguna duda la de un escritor coetáneo que en lenguaje didáctico la estampó de esta suerte (3):

«Viniendo al fin deseado, que es la navegacion, con el que intento comence esta obra, digo, que navegar no es otra cosa sino caminar sobre las aguas de un lugar á otro, y es una de las cuatro cosas dificultosas que el sapientísimo Rey escribió. Este camino difiere de los de tierra en tres cosas. El de la tierra es firme, éste flexible; el de la tierra quedo, éste movible; el de la tierra señalado, y el de la mar ignoto. E si en los caminos de la tierra hay cuestas y aspereças, la mar los paga con las setenas en tormentas.

»Siendo este camino tan dificultoso, sería difícil darlo á entender con palabras ó escribirlo con pluma. La mejor esplicacion que para esto han hallado los ingenios de los hombres, es darlo pintado en una Carta, para la fábrica de la cual se presupone saber dos cosas. La una es la pusicion de los lugares y la otra las distancias que hay de unos lugares á otros. E así la Carta tendrá dos descripciones: la una, que corresponde á la pusicion, será de los vientos á que los marineros llaman rumbos; y la otra, que corresponde á las distancias, será la pintura de las costas de la tierra y de las islas cercadas de mar. Para pintar los vientos ó rumbos háse de tomar un pergamino ó un papel del tamaño que se quisiere la Carta, y echarémosle dos líneas rectas con tinta negra que en el medio se corten en ángulos rectos, la una segun lo luengo de la Carta, que será el Este-Oeste y la otra Norte-Sur. Sobre el punto en que se cortan se ha de hacer centro y sobre él dar un círculo oculto que casi ocupe toda la Carta, el cual algunos dan con plomo porque es fácil de quitar. Estas dos líneas dividen el círculo en cuatro partes iguales. Cada parte de estas repartiremos por medio con un punto. Despues de un punto á otro llevaremos una línea recta diametralmente con tinta negra, y así quedará el círculo dividido con cuatro líneas en ocho partes iguales que corresponden á los ocho vientos. Así mesmo se ha de repartir cada ochava en dos partes iguales, y cada parte de estas se llamará medio viento. Y luego llevaremos de cada un punto á su opósito diametralmente, una línea recta de verde ó de azul. E tambien cada medio viento se ha de dividir en el círculo en dos partes iguales. Y destos puntos que dividen las cuartas llevaremos unas líneas rectas con tinta colorada que tambien pasen por el centro, que madre aguja se llama. Y así saldrán del centro á la circunferencia treinta y dos líneas que significan los treinta y dos vientos. Allende destas dichas líneas daremos otras equidistantes á ellas e de sus mesmas colores en esta forma. De los puntos de los vientos y medios vientos que pasan por el centro, llevaremos unas líneas rectas que no pasen por el centro sino que sean igualmente apartadas á las que pasan por el centro y de las mesmas colores de su equidistante que pasa por el

(1) Veitia, libro citado.
(2) Idem.
(3) «Breve compendio de la sphera y de la arte de navegar con nuevos instrumentos y reglas, exemplificado con muy subtiles demostraciones,» compuesto por Martin Cortés, natural de Burjalaroz, en el reino de Aragon, y de presente vecino de la ciudad de Cádiz, dirigido al invictísimo Monarcha Carlo Quinto Rey de las Españas, etc., Señor Nuestro.—Sevilla, por Anton Alvarez, 1551—1 tomo fol. gót., cap. II.—De la composicion de la Carta de marear.

centro. Y como estas líneas vengan á concurrir en el centro como en los puntos de los vientos y medios vientos que están en la circunferencia del círculo, quedarán allí formadas otras diez y seis agujas, cada una con sus treinta y dos vientos. Y si la Carta fuese muy grande, porque los rumbos no vayan muy apartados, si quisieres echalle otras diez y seis agujas, formarlas has entre una y otra de las primeras diez y seis por los puntos donde se echan las cuartas con sus vientos, como dicho tenemos. Es costumbre pintar sobre el centro de algunas de estas agujas ó de las más con diversas colores y con oro una flor ó roseta, diferenciando las líneas y señalándolas con letras con alguna señal; especialmente se señala el Norte con una flor de lis y el Oeste con una cruz. Esto sirve allende distinguir los vientos de ornato de la Carta, lo cual quasi siempre se hace despues de asentada la costa. Esto basta cuanto á la traza de los vientos.

»La colocacion de los lugares y puertos y islas en la Carta, segun las propias distancias, consiste en particular y verdadera relacion de los que le han andado, y así son menester padrones de las costas, puertos y islas que se han de pintar en la Carta, y hánse de procurar los más aprobados y verdaderos que se hallen. Y no solamente padrones pintados, más tambien es menester saber las alturas de polo de algunos cabos principales y de puertos y de famosas ciudades. Habido esto, se ha de trasladar en unos papeles delgados y trasparentes que se hacen cuales para esto son menester, untándolos con ólio de linaza y despues enjugándolos al sol. Y despues toman el patron ó carta que se ha de trasladar y asiéntanla muy extendida sobre una mesa y luégo asientan el papel trasparente sobre una parte del padron do quieren comenzar, y bien fijado el papel sobre el padron con plomos ó pegado con una poca de cera, que fácilmente se puede despegar, señalan en el papel transparente con una pluma delgada.....»

Con la propia minuciosidad sigue explicando los procedimientos del calco á que llama *trasflorar* y *trasflor*, y acabada la operacion, *limpio todo lo del humo de mechas de pez con una migaja de pan*, continúa:

«Hecho esto, con una delgada péndola escrevir se han en la Carta todos los lugares y nombres de la costa en aquella parte donde están y como se veen en el padron, y primeramente se ha de escrevir de colorado los puertos y cabos principales y famosas ciudades y otras cosas notables, y todo lo demás de negro. Despues dibujan ciudades, naos, banderas y aimales *(sic)*, señalan regiones y otras notables cosas; y despues con colores y oro hermosean las ciudades, agujas, naos y otras partes de la Carta; y tambien dan un verde á la costa por parte de la tierra, y con un poco de azafran le dan gracia, ó como mejor parezca. Asientan tambien letra por parte en esta manera. B, por baya; C, por cabo; A, por angla; I, por isla; M, por monte; P, por puerto; R, por rio.

» Despues, donde ménos ocupen, se han de dar dos líneas rectas equidistantes y no más apartadas unas de otras que medio dedo, ó poco más, y tan luengas que puedan señalarse entre ellas á lo menos trescientas leguas. A esto dicen los marineros tronco de leguas, etc.»

No cabe ilustracion más precisa de las particularidades de la Carta de Juan de La Cosa.

IV.

El baron de Walckenaer no pertenecia á la especie, no rara, de los bibliófilos que guardan códices y documentos preciosos por sólo el placer de poseerlos. La formacion de su excelente biblioteca obedecia á otra aficion más útil, que le impulsaba á investigar las fuentes de los conocimientos geográficos, cuyo progreso procuraba. Así, descubierto que hubo el *Mapa-mundi* del piloto español, dióle á conocer con elogio en el círculo de los geógrafos (1), y generosamente permitió que lo examinasen y copiasen los hombres dados á la misma especialidad de estudios.

El primero que parece haber utilizado la concesion fué el insigne viajero y sabio Baron de Humboldt, tratando extensamente de la Carta de Juan de La Cosa, en la Introduccion y en el tomo v (pág. 288) de su *Examen critique*

(1) No he tenido la fortuna de conocer el juicio y comentarios del Sr. Walckenaer: tengo entendido que se hallan en su traduccion de la Geografía inglesa de Pinkerton y en su obra *Vies de plusieurs personnages célèbres*.

de l'Historie de la Geografie du Nouveau continent, y reproduciéndola en *fac símile* en el Atlas geográfico y físico de su viaje.

Mr. Jomard, Director del Gabinete de Cartas de la Biblioteca Imperial en París, publicó posteriormente otra reproduccion de la Carta litografiada en negro.

El vizconde de Santarem se limitó, en la grande obra que dirigia en Comision del Gobierno de Portugal (1), á estampar en copia y colores la parte de África del *Mapa-mundi* de La Cosa, entre otras cartas españolas, á saber; la catalana del año 1375 con el *luxer* de Jaime Ferrer; la de Diego Ribero de 1529 y la de Juan Martinez de 1567. De la primera hace gran elogio admirando la exactitud de su trazado y apellidándola famosa y célebre (2).

Mr. Charton (3) publicó, grabado en madera, un fragmento de la parte de América, reducido á pequeña escala, ateniéndose en el texto al criterio de Mr. Denis (4) entusiasta encomiador del autógrafo de La Cosa que considera *monumento de la cartografía primitiva del Nuevo-Mundo.*

Por último, como edicion española única hasta el dia, existe otra reproduccion de la parte americana de la Carta, esmeradamente calcada por D. Ramon de La Sagra y dada á luz, como ya he dicho, en su *Historia física, política y natural de la isla de Cuba* (5); y como no esperaba este señor, por entónces, que la Carta, *piedra fundamental de la historia de los descubrimientos marítimos de los españoles*, fuera recuperada por España, se extendió en la descripcion más que los otros escritores citados, examinándola como ellos con la lectura simultánea del *Diario del Almirante* y de las relaciones de otros navegantes españoles.

La Carta contiene, en efecto, los nombres que de momento dieron los descubridores á las tierras que avistaban, como *Costa anegada*, *la Mar dulce* (bocas del Orinoco), *Boca del Drago*, *Margalida*, *Costa de las Perlas*, *I. de Gigantes, etc.*, y áun es más de notar que muestra determinada la costa de la América Septentrional escribiendo allí *Mar descubierto por ingleses*, aludiendo sin duda al viaje de Sebastian Caboto en 1497 y al de Gaspar de Cortereal en 1500, al Banco de Terranova y Tierra del Labrador, pues hasta 1506 no se publicó la primera Carta de aquella parte del Continente, y segun dice Navarrete, eran muy escasas y vagas las noticias que de ella se tenian por los viajes de Ramusio. De aquí puede inferirse la diligencia de La Cosa, para reunir datos que obtendria probablemente de los pilotos contemporáneos, y que formaron una compilacion que comprende cuanto se halla en los escritos de los navegantes y mucho más que el público ignoraba entónces.

Despues de las publicaciones mencionadas no es lícito admitir que ignore la existencia de documento de tal importancia quien de Geografía se ocupa en nuestros dias, y por lo tanto, corresponde mencionar al lado de aquellas la obra reciente de Mr. Viviene de Saint-Martin (6), obra de pretensiones que el título revela, de gran lujo tipográfico, con Atlas cromo-litografiado en que ofrece idea de las Cartas de mayor antigüedad y mérito sin mencion siquiera de la de Juan de La Cosa.

V.

Para que sea cabal el juicio de nuestro piloto no basta el exámen que va indicado de los conocimientos que en su tiempo poseian los navegantes españoles, es menester además fijar la atencion en el estado del adelantamiento general de las ciencias y analizarlo comparativamente con el que alcanzaba en otras naciones de Europa, singular-

(1) *Recherches sur la priorité de la découverte des pays situés sur la côte occidentale de l'Afrique au delà du Cap Bojador et sur les progrès de la science géographique, après les navigations des portugais au XVe siècle par le Vicomte de Santarem, accompagnées d'un atlas composé de mappemondes et de cartes pour la plupart inédites, dressées depuis le XIe jusqu'au XVIIe siècle.*—Paris, 1842.

(2) El vizconde de Santarem elogia la Carta tambien en el *Essai sur l'histoire de la Cosmographie.*

(3) *Voyageurs anciens et modernes*, 1855.

(4) *Nouvelle biographie générale*, 1855.

(5) Paris, 1842, tomo II.

(6) *Histoire de la Géographie et des découvertes géographiques depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours.*—Paris, 1874.

mente en aquellas que en el descubrimiento y conquista del Nuevo-Mundo han pretendido encontrar manantial inagotable de diatribas para el pueblo que gobernaban los Reyes Católicos, pero este interesantísimo trabajo se ha llevado á feliz término por el Sr. D. Gil Gelpi y Ferro (1), que, á mi entender, demuestra con tanta claridad como competencia, que sólo este pueblo calumniado se hallaba en aptitud de acometer tamaña empresa en el siglo XV.

No poca culpa nos cabe en el juicio erróneo y apasionado de los escritores extranjeros por la apatía que dejó ignorados y perdidos en gran parte los documentos de nuestras glorias. Si obras cual la del Sr. Gelpi hubieran divulgado oportunamente la relacion verídica de los sucesos, ó simplemente se hubieran dado al público los instrumentos de la interesante coleccion tan tarde formada por D. Martin Fernandez de Navarrete, otra fuera la opinion que tanto cuesta reformar ahora áun con la presentacion de pruebas fehacientes.

¿Qué importara el eclipse que ha sufrido la Carta de Juan de La Cosa si tuviéramos en Atlas estampados la série de los *padrones* con tanta prevision mandados reunir en arca con dos llaves en la Casa Contratacion de Sevilla?

D. Ramon de La Sagra, tantas veces citado, intentó remediar en lo posible la incuria de nuestros antepasados, acudiendo á extraordinarias diligencias para salvar de la destruccion las cartas que habian ido á parar á los archivos de los monasterios, como lugares únicos de refugio en épocas de calamitosa decadencia; quiso formar una coleccion semejante á la dispuesta por el vizconde de Santarem en Portugal, interesando en el proyecto á personas siempre dispuestas á favorecer los intereses patrios, y acudió más tarde al Gobierno, en 1841, con una exposicion en que proponia se procediera en Paris á la publicacion de la obra con el título de *Atlas de mapas inéditos concernientes á los descubrimientos que hicieron por mar los españoles durante el reinado de Isabel* la Católica, *publicados bajo la proteccion de S. M. Doña Isabel II.* Formado expediente, entendieron en él los Ministerios de Gobernacion, Estado y Marina, pidiendo el segundo su autorizada opinion á D. Martin Fernandez de Navarrete, que informó en pró del proyecto, si bien estimando que de acometer la obra no debia limitarse á la publicacion de las cartas hechas en el reinado de Isabel *la Católica,* sino que debia comprender las anteriores al descubrimiento del Nuevo-Mundo, por la doble razon de ser pocas las que nos quedan. Citaba las de Matías de Vila Destes, del año 1413, el Atlas catalan, la de San Miguel de los Reyes, la de Valseca y la de Juan Ortis, explicando las circunstancias de cada una, su paradero y las investigaciones que en la materia hicieron el P. Villanueva y los Sres. Perez Bayer y Cladera: indicaba la conveniencia de reconocer el Archivo de Indias de Sevilla, donde deben existir los documentos procedentes de la Casa de Contratacion y entre su número los padrones, cartas y planos, y concluia que con semejante material podia ampliarse la publicacion, alcanzando hasta mediados del siglo XVI, comprobándose más y más la primacía de nuestros descubridores ultramarinos y la primitiva posesion con que España aseguró los derechos de tan dilatados dominios.

En 1844 volvió el Sr. La Sagra á estimular la resolucion de su propuesta, que pasó entónces al Consejo de Ministros, alcanzando se decidiera la publicacion con auxilio de fondos que facilitarian las Cajas de Ultramar, entendiendo en ella el Ministerio de Marina por medio del Depósito de Hidrografía, que habia de proceder de acuerdo con el señor La Sagra. El asunto quedó, sin embargo, paralizado de nuevo hasta el año de 1853 en que, por iniciativa de las Córtes, se puso sobre el tapete, nombrando una Comision de su seno, que se denominó *de monumentos geográficos inéditos*, que pidió la remision de cuantos antecedentes existieran y que acabó por depositarlos en el Archivo del Congreso, llegados que fueron los sucesos políticos del 54.

Tal es, en resúmen, la historia de la famosa Carta del piloto y capitan Juan de La Cosa, cuya reivindicacion se debe á D. Ramon de La Sagra.

(1) *Estudios sobre la América. Conquista, Colonizacion, Gobiernos coloniales y Gobiernos independientes.*—Habana, 1864-1866. Dos volúm. 4.º mayor.—Veanse principalmente los capítulos que llevan por títulos: *Estado de la Europa en los últimos años del siglo XV.—Estado de España en la misma época.—Estado de las ciencias aplicables á la navegacion.—Descubrimiento del Nuevo-Mundo.*



F. Aznar dib.º y lit.º — Lit. Donon Madrid

SEPULCRO DE Dª BERENGUELA

HIJA DE Dⁿ ALONSO VIII EL DE LAS NAVAS

que se conserva en el monasterio de las Huelgas junto a Burgos

SEPULCRO

DE

LA REINA DOÑA BERENGUELA

EN EL

MONASTERIO DE LAS HUELGAS,

JUNTO Á BÚRGOS,

Y NOTICIAS HISTÓRICAS Y ARTÍSTICAS CON MOTIVO DE ESTA MONOGRAFÍA

ACERCA DE AQUEL CÉLEBRE MONASTERIO,

POR DON MANUEL DE ASSAS.

I.



ONSÉRVASE en Castilla el más insigne Monasterio de nuestra Península, entre los pertenecientes al sexo femenino, si se le considera bajo el punto de vista del antiguo poderío y de la gran jurisdiccion eclesiástica y secular de su prelada, *sacerdotisa máxima*, segun Lucio Marinéo Sículo, el cual aseguró que ella antecedia á todas las mujeres de España, exceptuando solamente á la Reina. Archicenobio de las monjas del órden del Cistér le llama el ilustrísimo señor D. Fray Angel Manrique, obispo de Badajoz, en sus *Annales cistercienses*, en donde dice que en estructura y dotacion no era inferior á ninguno; y en majestad é imperio, ya eclesiástico ya temporal, superaba á todo cuanto hasta entónces habia conocido el orbe hispano: presidia á otros doce monasterios de religiosas, además de al suyo, prescribiéndoles leyes la mencionada abadesa, la cual dominaba no solamente sobre mujeres sino tambien sobre varones, tanto regulares conversos hospitalarios, como seculares presbíteros y clérigos llamados capellanes, dominando á los cuales y áun á los curas del pueblo, sobre ellos ejercia mayor jurisdiccion que la correspondiente á una hembra. Esto en lo espiritual; pues en lo temporal mandaba en pueblos, castillos y villas, habiendo apenas en Castilla, bajo el rey, príncipe que tuviera tantos vasallos, y más ninguno. Finalmente (añade), pasó en proverbio entre los españoles que, salva la reverencia debida al Vicario de Cristo, si el Sumo Pontífice hubiese de tomar esposa entre las personas eclesiásticas, no podria casarse con otra que con esta abadesa, por su grande autoridad, superior á la de las demás.

Manifiesta el poder de tan distinguida señora el encabezamiento de sus decretos, redactado con las palabras que siguen: «Nos Doña N., por la gracia de Dios y de la santa Sede Apostólica, Abadesa de este Monasterio de Santa

María la Real de las Huelgas cerca de esta Ciudad de Búrgos, Orden del Cistér, hábito de nuestro Padre San Bernardo, Señora, Superiora, Prelada, Madre y legítima Administradora en lo espiritual y temporal de dicho Real Monasterio, su Hospital que llaman del Rey, y de los Conventos, Iglesias y Ermitas de su filiacion, Villas y Lugares de su jurisdiccion, Señorío y Vasallage, en virtud de Bulas y Concesiones Apostólicas, con jurisdiccion omnímoda, privativa, cuasi Episcopal *nullius Diœcesis*, y Reales privilegios; que una y otra jurisdiccion ejercemos quieta y pacíficamente, como es público y notorio.»

Los monasterios filiaciones del de Santa María la Real de las Huelgas, eran, el de Perales, en la diócesis de Palencia, hoy San Joaquin y Santa Ana de Valladolid; el de Gradefes, cerca de Leon; el de la villa de Cañas, en el obispado de Calahorra; el del pueblo de Carrizo, á cinco leguas de dicha ciudad leonesa; el de Foncaliente, hoy en Aranda de Duero; el de la villa de Torquemada, hoy en Palencia; el de San Andrés de Arroyo, á tres leguas de Aguilar de Campoo; el de Vileña; el de Villamayor de los Montes; el de Avia, hoy en Santo Domingo de la Calzada; el de Santa María de Barria, cerca de la ciudad de Vitoria, y el de Renuncio, hoy San Bernardo de Búrgos. Marinéo Sículo afirma ser diez y siete los monasterios dependientes del huelguense; pero este número no podria completarse sino añadiendo, á los doce enumerados, los de Tulebras, Santa Colomba, Santa María de Otero, el capítulo de Comendadores del Hospital del Rey y el cláustro de las Comendadoras de éste, lo cual seria inexacto, pues á ninguno de ellos se le puede considerar como filiacion, en atencion á que resulta de las actas del Capítulo general celebrado en las Huelgas y en otros documentos, que el de Tulebras nunca consintió en someterse, repugnándole sujetarse como hijo, de una comunidad de que se consideraba madre. El de Santa Colomba no consta diese jamás la obediencia al de las Huelgas, y sí al abad de Moreruela. El de Santa María de Otero, aunque como filiacion del de Gradefes, puede apelar á la abadesa del de Santa María la Real; y finalmente, las dos corporaciones del Hospital del Rey no se consideran como filiaciones, aunque están sujetas á esta abadesa.

Alfonso VIII (cuyo ejemplo siguió su nieto San Fernando) sujetó á la potestad y dominio de la abadesa de las Huelgas todas las haciendas, villas y lugares del Monasterio; de modo que llegó á tener el señorío de más de sesenta poblaciones con mero y mixto imperio y conocimiento privativo en lo civil y criminal, nombrando alcaldes ordinarios, escribanos, alguaciles y los demás funcionarios municipales, estableciendo en el pueblecito de las Huelgas, contiguo al Monasterio, alcalde mayor y juez ordinario, que en grado de apelacion lo era de las villas y lugares de que la abadesa era superiora. Este derecho de nombramiento le ejercia tambien en el Hospital del Rey, por autorizacion de Fernando III, confirmada por el papa Inocencio IV, en el año de 1246. Extendíase su jurisdiccion hasta á poner merino en la Llana de Búrgos, el cual administraba justicia en nombre de la prelada; y los jueces y sus subalternos, que lo eran de la ciudad, no podian entrar con vara alta en el recinto de dicha Llana, debiendo bajarlas ó deponerlas á la puerta, si alguna vez habian de penetrar en él.

Las villas en que la abadesa ejercia ambas jurisdicciones, áun despues de haber vendido algunas de ellas el emperador Cárlos V, eran, Gaton, Herrin, Marcilla, Villanueva de los Infantes, Torresandino, Barrio, Olmillos, Sargentes de Lora, Castril de Peones, Arlanzon, Urréz, Palazuelos de la Sierra, Estepar, Frandovinez, Quintana de Loranco, Loranquillo, y Revilla del Campo; á las cuales se añadian los lugares siguientes: Iniestra, Herramél, Galarde, Zalduendo, Santiuste, Cilleruelo, Tinieblas, Villagonzalo de Pedernales, Fresno de Rodilla, Quintanilla de San García, Valdazo, Revillagodos, Alcucero, Santa María de Invierno, Piedrahita, Santa Cruz de Juarros, Moradillo, Sedano, el Hospital del Rey, las Huelgas y sus compases. Los pueblos tributarios ó dependientes del Hospital eran éstos: villa de Moncalvillo, villa de Madrigalejo, San Medél, Cardeñadijo, Quintanilla de Sobresierra, Castrillo, de Rucios, Marmellar de arriba, Arroyal, Villarmero, Lorilla, Congosto, Tablada, Pedrosa de Candemuñó, San Mamés, Villariezo y la dehesa de Bercial, en Castilla la Nueva, que todos hacen cincuenta y uno. No es, pues, extraño, que el Ilmo. obispo D. Fray Angel Manrique, en sus *Anales cistercienses*, tomo III, cap. IX, núm. 5, diga: *Vis, infra Regem, Princeps in Castella, cui tot subsint vasalli; cui plures nullus:* esto es: «que no hubo quien tuviese tantos vasallos en Castilla del Rey abajo; y por lo ménos que ninguno reunió más.»

Segun Marinéo Sículo, hubo tiempo en que las señoras preladas del régio Monasterio ejercian su jurisdiccion en catorce pueblos grandes y cincuenta pequeños; pero segun otros escritores, no excedió su número de sesenta poblaciones entre villas y lugares, en todos los cuales cobraban las abadesas de las Huelgas la *moneda forera* y los demás tributos pertenecientes al Rey.

Fernando III *el Santo* concedió al Real Monasterio la *moneda forera* y los demás tributos pertenecientes al Rey,

y la jurisdiccion en las villas y lugares de «Arlanzon con sus aldeas, Estepar, Olmillos, Perros, Barrio, Torresandino, Poblacion, Palazuelos, Cubillos de la Cesa, Vallagos y Marcilla.» Estos componian el dote de la infanta Doña Berenguela, hija del santo Monarca, y se los donó al Monasterio cuando ésta entró en él. La donacion consta en privilegio del referido soberano, y en bula de confirmacion expedida por el papa Inocencio IV, en Lyon, ciudad de Francia el dia 24 de Abril en el año 3.° de su pontificado.

El mismo rey á instancias de su hija Doña Berenguela concedió á Santa María la Real de las Huelgas el privilegio de poner en la Llana, ó sea mercado de cereales de Búrgos, un Juez ó alcalde ordinario con ejercicio y jurisdiccion inmediatamente sujeto á la abadesa para todos los asuntos judiciales pertenecientes al Monasterio. Tambien concedió los dos privilegios llamados de las *Legumbres* y *Cueza*. El primero se reducia á una parte de tributo sobre todas las legumbres que entraban en el Peso general de Búrgos; el segundo consistia en percibir una cuenca de trigo de cuanto se vendia en la Llana ó mercado de cereales, ó se llevaba allí para venderlo. Este privilegio expresaba la especial circunstancia de que si el trigo se sacaba de la Llana ántes de cantarse prima en la Catedral, quedaba exento del tributo. Tambien tiene este Monasterio facultad Real para poner carnicerías dentro de la ciudad de Búrgos.

Al esplendor de las muchas riquezas y prerogativas con que el Rey fundador Alfonso VIII, y sus sucesores engrandecieron el Real Monasterio, correspondió ventajosamente la jurisdiccion espiritual ó canónica con que los Sumos Pontífices romanos condecoraron á su abadesa, otorgándola más gracias que á ninguna otra, y llegando á hacerla «única en el todo.» Son tantas, tan honrosas y singulares las que se guardan en su archivo, que de ellas podria formarse curiosísimo é importante bulario.

Muchos y gravísimos autores han hablado de la jurisdiccion eclesiástica de la abadesa de las Huelgas; pero, con mayor detenimiento que los demás, el Ilustrísimo y Reverendísimo Sr. D. Fray Miguel de Fuentes, catedrático de prima de Teología en la Universidad de Salamanca, general de la órden de San Bernardo, obispo y señor de Lugo, en su *Discurso teológico, moral, historial y jurídico en defensa y explicacion de la grande y singularísima jurisdiccion espiritual, episcopal con territorio separado, seu nullius diœcesis, que tiene y ha tenido la Ilustrísima Señora abadesa del Real Monasterio de las Huelgas, del órden de Cistér*, prope y extramuros *de la ciudad de Burgos*. Las conclusiones que el citado escritor deduce en su discurso, son como sigue:

1.ª Puede y le compete á la señora abadesa del Real Convento de las Huelgas conferir beneficios curados y no curados, los que fueren de su distrito y estuvieren en las iglesias de su diócesis separada.

2.ª No sólo puede y le compete colacionar los beneficios de sus iglesias, sino tambien instituir los curas y beneficiados, *institutione etiam authorizabili, seu conferente illis curam animarum.*

3.ª No pueden los señores obispos, ni como delegados de la Sede Apostólica *ex vi juris communis*, visitar las iglesias ni altares, *etiamsi in eis sit administratio sacramentorum*, ni á los curas y clérigos ó beneficiados que fueren del distrito y jurisdiccion de la señora abadesa.

4.ª Puede, como los señores obispos, castigar y proceder contra cualquier predicador que, en su diócesis ó distrito predique algunas herejías, aunque el dicho predicador fuese exento.

5.ª Puede, como los obispos, castigar á cualquier regular que, en su diócesis y distrito *et extra suum monasterium*, delinquiere y pecare, *non obstante privilegio sui ordinis.*

6.ª Puede, como los obispos y los demás prelados que tienen diócesis aparte, unir beneficios ó iglesias parroquiales de su jurisdiccion; y de la misma manera puede tambien trasladar y mudar los beneficios simples de las iglesias caidas, á otras que no lo estén, y cuidar que las iglesias parroquiales caidas se vuelvan á edificar.

7.ª Puede y le compete, como á los señores obispos, conocer y pasar las dispensaciones y gracias que vinieren de Roma á su diócesis ó distrito, como lo ha ejecutado algunas veces, y puede tambien conmutar las últimas voluntades ó disposiciones, cuando haya causa justa y necesaria.

8.ª Puede, como los obispos, conocer la subrepcion y obrepcion de alguna gracia concedida á alguno de su jurisdiccion sobre absolucion de algun pecado público, y examinar si es verdadera, y si lo fué tambien la relacion.

9.ª Puede, como los obispos, visitar y ejecutar todas las obras pías de cualesquier colegios y hospitales que hubiere en su diócesis ó distrito.

10.ª Puede, como los obispos, visitar y examinar la suficiencia de los notarios, aunque sean creados por autoridad Apostólica, Imperial ó Real, y si no los hallare suficientes, ó hubieren delinquido en sus oficios, castigarlos y prohibirlos temporal ó perpétuamente.

11.ª Puede y le compete á la señora abadesa conocer las causas matrimoniales y criminales que hubiere entre sus súbditos, como á los señores obispos les compete tambien respecto de los suyos; sólo con esta diferencia, que habrá menester para esto nombrar un juez eclesiástico y persona de letras y virtud.

12.ª Puede y le compete aprobar confesores para todos sus súbditos, así seculares como regulares, y examinarlos por medio de persona idónea que nombre al efecto, y ni los tales confesores ni curas que instituyere no han menester exámen ni aprobacion de obispo ni arzobispo, ni de otro prelado para ejercer su oficio, ni que estén expuestos por otro obispado.

13.ª Podrán estos curas, nombrados é instituidos por la señora abadesa, no sólo confesar á sus feligreses y súbditos sino tambien á los forasteros y á los peregrinos que llegaren allí, como lo hacen y pueden en sus diócesis ó iglesias los curas que instituyen los señores obispos; pero se ha de advertir que no vayan con fraude los dichos peregrinos y forasteros por huir de sus propios párrocos. Podrán tambien estos curas y confesores aprobados por la abadesa, absolver á sus súbditos y parroquianos de los casos que hubiere reservados en las demás diócesis de los señores obispos.

14.ª Puede y le compete nombrar confesores para todos los monasterios de monjas que á ella están sujetos.

15.ª Puede y le compete dar licencias á cualquiera persona idónea, así regular como secular, para que pueda predicar en su diócesis y territorio separado.

16.ª Puede y le compete dar dimisorias á sus súbditos, aunque sean seglares, para poder ordenarse por cualquier obispo.

17.ª Puede y le compete dar licencia y remitir las denunciaciones necesarias para contraer sus súbditos matrimonio.

18.ª Puede y le compete tambien dar licencia de asistir á los dichos matrimonios de sus súbditos; sólo tendrá de diferencia á los otros prelados y obispos, que no podrá asistir como ellos, por sí á los matrimonios, como ni el provisor no sacerdote; porque el Concilio pide que lo sea.

19.ª Puede juntar sínodo en su diócesis, y hacer constituciones sinodales y leyes, no sólo para los súbditos regulares, sino tambien para los seculares; pero en esto y en todo se debe atender mucho á la costumbre que hubiere.

20.ª Puede reservar muchos casos, respecto de sus súbditos, como cualquier otro prelado; pero con arreglo á lo determinado en bula de Clemente VIII, y tambien en esto se debe estar á la costumbre.

21.ª Aunque la señora abadesa, por sí inmediatamente, no pueda poner censuras ni entredicho ni cesacion *à divinis*, porque esto pide órden clerical en la comun sentencia; pero por medio de sus jueces ó personas eclesiásticas diputados por ella, puede y lo hace muchas veces.

22.ª Puede por sí inmediatamente poner obediencia rigurosa y espiritual, y que obligue *ex vi voti solemnis* á todos sus súbditos regulares profesos, como puede ponerla cualquier otro prelado á sus súbditos religiosos profesos, pues tambien la señora abadesa es superior inmediata y prelada, á quien prometen obediencia cuando profesan sus súbditos.

23.ª Puede tambien, por la misma razon, á diferencia de las otras abadesas, que no tienen esta jurisdiccion espiritual y ordinaria, dispensar con sus súbditos eclesiásticos y regulares en el Oficio divino, cuando haya causa para ello, como pueden los señores obispos y los demás prelados ordinarios.

24.ª Puede tambien, á diferencia de las otras abadesas, dispensar á sus súbditos y conmutarles los votos, como cualquier otro prelado que tiene esta jurisdiccion espiritual y ordinaria; y puede dispensarse á sí misma y conmutarse los votos.

25.ª Puede y le compete, á diferencia igualmente de las otras abadesas, que no tienen esta jurisdiccion espiritual ordinaria, dar licencias de entrar y salir de los conventos de monjas que á ella están sujetos, y en el mismo Real Convento de las Huelgas cuando hay causa legítima.

26.ª Ultimamente, puede esta señora, y á ella le compete, á diferencia de las demás abadesas, el dar licencia y permision para que, en su diócesis é iglesias pueda ejercer y usar los actos pontificales é insignias, cualquier obispo, aunque sea sólo titular.

27.ª Sólo no puede la señora abadesa del Real Convento de las Huelgas conceder indulgencias, ni para sus súbditos ni en su diócesis; porque esta potestad es reservada á los señores obispos *privative quoad omnes alios*. Ni sé que lo haya usado la señora abadesa, que es lo que siempre advierto, se debe atender mucho en estas materias de jurisdiccion.

Adhiriéronse á estas conclusiones, suscribiendo, aprobando y confirmándolas sin la menor limitacion, los canonistas y teólogos más acreditados á la sazon en España.

Hasta que el ecuménico Concilio de Trento, promulgado en España el año de 1563, dispuso que las monjas guardasen clausura, salian las abadesas de Santa María la Real de las Huelgas, acompañadas de algunas señoras de su Monasterio y de varias criadas, á visitar los conventos de su obediencia; y asistian á las elecciones de las preladas, cuando por muerte ú otras causas vacaban las abadías. Verificada la eleccion, la nueva abadesa pasaba al Real Monasterio á confirmarse, y en manos de la ilustrísima prelada, hacia juramento y profesion con las siguientes palabras: «Yo Doña N., Abadesa del Monasterio de N., de la órden de Cistér, sito en el obispado de N., prometo la sujecion, reverencia y obediencia que los Santos Padres establecieron, segun la Regla de nuestro padre San Benito y Estatutos de Cistér, á la Ilustrísima Señora Doña N., Abadesa del Real Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, cerca de Burgos, y á sus succesoras que canónicamente las succedieren; y que observaré y defenderé los privilegios y libertades de nuestra Religion y de mi Convento; y que no enagenaré, ni venderé, ni daré en prendas ó feudo en manera alguna los bienes que á mi dicho Monasterio pertenecieren, aunque el Convento quiera, sin expresa licencia de dicha Ilustrísima Señora Abadesa, mi Madre y Prelada. Así Dios me ayude y estos santos Evangelios.» Esta profesion, firmada por la nueva abadesa, se guardaba en el archivo del Real Monasterio huelguense.

El señorío y jurisdiccion del Monasterio de las Huelgas, fué decayendo desde que el emperador Cárlos V, en virtud de concesion apostólica del pontífice Paulo III, vendió varios pueblos, sin que le valiese al Real Monasterio la respetable memoria de sus ilustres fundadores. Éstos acumularon los medios de engrandecer su predilecta fundacion, colocando á sus preladas en tan alto grado de esplendor y poderío, que no ha tenido semejante en toda la cristiandad. Pero leyes y determinaciones de gobiernos, desde el año de 1808 en adelante, han hecho desaparecer el señorío que gozaban las abadesas, y sus prerogativas y privilegios, entre los cuales se contaba el derecho de cobrar las *martiniegas*, *moneda forera* y otros tributos.

Las preeminencias y regalías del Monasterio, y entre ellas las de haber sujetado todas sus haciendas y lugares el fundador, á la potestad, dominio y jurisdiccion de su abadesa, éxcitaron la animadversion de algunos, al considerar tanta amplitud y facultad, y procuraron en diferentes tiempos disminuirla ó perturbarla; acaso hubieran varias veces conseguido su intento, si el poder de los monarcas y la Real Cámara de Castilla no hubiesen amparado y sostenido al Monasterio en tan peligrosas ocasiones. Sólo así pudieron conservar las abadesas la ordinaria é inmediata jurisdiccion civil y criminal, en los Compases de Santa María, en el Hospital del Rey, en la Llana de Búrgos, en todos los pueblos que les habian donado los reyes, infantas y particulares, y otros adquiridos á sus expensas, como lo fueron los de Quintanilla de Loranco y Loranquillo, comprados por Doña Sancha de Aragon y la abadesa Doña Inés Lainez.

Desde la fundacion del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, se ha observado en él sin la menor alteracion el instituto Cisterciense. Las Definiciones y Estatutos que tiene para su gobierno económico é interior, ordenados en las visitas hechas por diferentes comisionados de la Sede Apostólica, á solicitud de los reyes de España, están arreglados á los de Cistér. En virtud de visitas tan útiles y áun necesarias para toda comunidad religiosa, se ha sostenido en ésta la observancia en la referida forma.

En el Monasterio, las monjas de velo y voto se denominan *señoras*, y las legas ó freiras *religiosas*. El hábito que usan las señoras es, conforme al de las demás monjas de la órden Cisterciense, basquiña ó saya de estameña blanca; escapulario negro, ceñido con un cordon llamado *sobrecinta*, *cogulla* blanca, pero no de la misma forma que la de las demás monjas bernardas, puesto que las de Huelgas la tienen sujeta y muy ajustada á la cintura. El velo es negro, y el tocado blanco, muy particular, distinto del primitivo, y segun parece, le hizo cambiar la Ilustrísima abadesa Doña Ana de Austria. El hábito de las *religiosas* ó legas se distingue del de las señoras en ser negro exteriormente, aunque en el interior es blanco; el de las novicias tiene igual color y forma que el de los otros monasterios de la Órden.

No está en práctica en el Monasterio la vida comun como en otras comunidades religiosas, si bien se reunen á comer en el refectorio, que más bien que esto parece una iglesia, siendo de gran capacidad, como se requeria en los tiempos de la fundacion, en que el número de monjas, entre señoras y religiosas, excedia de ciento cincuenta. Las *señoras* tienen su celda particular, modestamente adornada, pero por la noche se reunen en dormitorio comun, cada cual con su criada, en un cuartito que llaman alcoba; las *religiosas*, á cuyo cargo están los más penosos oficios de la comunidad, tienen dormitorio y coro separados de los de las *señoras*, de manera que parecen distinta corporacion.

Para tomar el hábito en el Monasterio, en la clase de señoras, es indispensable circunstancia la nobleza; el dote exigido al efecto no es grande, y los gastos de entrada y profesion, que en otros tiempos eran excesivos, se han moderado bastante en nuestros dias. El noviciado es riguroso y de un año, durante el cual se instruye á las novicias en el canto-llano, rezo y demás observancias monásticas. La profesion se hace con la mayor ostentacion posible, siendo regularmente numeroso el concurso que á tales funciones acude.

La asistencia al coro, en que se emplea mucho tiempo, así como tambien los demás actos conventuales, se practican en las horas prescritas para la Órden; si bien los maitines despues de media noche están dispensados á causa del exíguo número de las *señoras* y de sus continuas indisposiciones. La hora de nona es invariable á la del dia que ordenan los usos.

II.

No se hizo la fundacion de tan ilustre cenobio á costa del país; no se erigió el suntuoso edificio por medio de injustos impuestos ni de arbitrios gravosos, sino con las rentas y haberes de espléndidos monarcas.

El noble y bueno Alfonso VIII de Castilla, cuando se aposentaba en el antiguo castillo situado en la cima de la eminencia á cuyo pié asienta la *muy noble y muy más leal* ciudad de Búrgos, solia bajar, saliendo por la puerta de la poblacion apellidada de San Martin, á solazarse en la inmediata vega, donde, hácia la parte de Occidente, á distancia como de un cuarto de legua, y junto á frondosas orillas del rio Arlanzon, poseia campestre palacio ó casa de recreo, colocada en fértil y llano terreno, regado por abundantes y cristalinas aguas, y poblado de numerosas arboledas; y como el descanso y solaz (dice el Padre Maestro Fray Henrique Florez) en Castilla se llamaba *huelga*, de aquí procedió el denominarse aquel ameno sitio *las Huelgas del Rey*. La bella reina Doña Leonor, hija de Enrique II de Inglaterra, aconsejó á su esposo Alfonso VIII erigir, para régio enterramiento de ambos cónyuges y de sus augustos sucesores, suntuoso y privilegiado monasterio en la mencionada quinta, el cual pudiese al par servir de religioso asilo para infantas y otras ilustres señoras castellanas que quisieran retirarse á la vida monástica.

No se sabe positivamente cuándo se comenzó á labrar el edificio; el Padre Venero opina que debió principiarse en el año de 1175, calculando que se emplearian doce en ponerle en estado de habitarle; otros escritores creen haberse inaugurado la obra en 1180, y que sólo se tardó siete años en concluirla. El arzobispo de Toledo D. Rodrigo Ximenez de Rada, dice haberse construido despues de la desdichada batalla de Alarcos, y que Alfonso VIII hizo esta fundacion para aplacar la cólera divina, manifestada en aquella marcial funcion; al primado de las Españas siguieron otros muchos autores, pero fácilmente se demuestra su error confrontando la fecha del privilegio de fundacion, que es de 1.° de Junio de 1187, con la de dicha derrota, acaecida ocho años despues, en el de 1195. Algunos con mayor error, la han retrasado aún más hasta veinticinco años, suponiéndola hecha como en accion de gracias por la victoria de las Navas de Tolosa, obtenida el dia 16 de Julio de 1212.

Ya en 2 de Enero de 1187, el papa Clemente III aprobó y confirmó la fundacion, recibiendo el Monasterio bajo su patrocinio, sujetándole inmediatamente á la Sede Pontificia, inhibiendo á todos los obispos que pudiesen intentar introducirse en la eleccion de abadesa ó judicial visita; lo cual confirmó despues el mismo Pontífice en el año siguiente de 1188, el dia 22 de Mayo; expidió la primera bula en la ciudad de Pisa, y la segunda en la de Roma.

Lo indudable es que, en el año de 1187, estaba ya habitado por las monjas, puesto que el citado privilegio de Alfonso VIII se dirige á Doña María Sol, llamándola *su presente abadesa*.

Era entónces como irresistible la corriente de devocion que á magnates y reyes impulsaba á fundar monasterios de la órden de Cistér ó del Cistél, de *monjes blancos*, á quienes el admirable y piadoso San Bernardo, que algunos dijeron ser pariente de Alfonso VII, apellidado *el Emperador*, habia dado gran renombre de virtud y ciencia. «Dedicaban los monasterios á sepulcros suyos y panteones de su familia, ó tal vez á tomar el hábito y cogulla en ellos; y entre otros que el mismo Emperador y su hermana Doña Sancha fundaron, se contaban los de Moreruela y la Espina. Alfonso I de Portugal, además de las religiosas cistercienses que estableció en su tiempo, fundó para monjes en 1181

el famoso de Alcobaza. Alfonso II de Aragon, no contento con visitar el Monasterio de Huerta en la frontera de Castilla, y pedir á los monjes que le recibieran por hermano, fundó el de monjas, tambien cistercienses, de Trasovares, dedicó al infante D. Fernando, su tercer hijo, á ser monje en Poblet, cuyo monasterio, igualmente cisterciense, enriqueció poderosamente y dedicó á panteon de sus sucesores, sacando de él tambien los monjes, con que fundó el de Piedra; y por último, Sancho *el Fuerte* ú VIII de Navarra favoreció de tal modo á los Cistercienses, que les fundó los monasterios de Fitero y de la Oliva.»

Protegiéronlos, en fin, los mayores reyes de España, los monarcas de Castilla Alfonso VIII *el Noble* y *Bueno*, y su augusta esposa Doña Leonor de Inglaterra, dedicando á la Órden cisterciense el nuevo monasterio de Santa María la Real de las Huelgas del Rey, y haciendo venir al efecto desde el de la Caridad ó de Tulebras, situado cerca de Tudela, en Navarra, que á la sazon gozaba de gran celebridad, varias monjas con Doña María Sol, á quienes, segun algunos, acompañaba la infanta de Aragon Doña Sancha, jóven en edad, pero madura en virtudes.

A favor de esta Doña María, que muchos han nombrado Misol, ignorando que Mi era abreviatura de Mari, otorgó el monarca de Castilla el privilegio de donacion de su Monasterio, manifestando que, en union de su mujer Doña Leonor, y con el consentimiento de sus hijas Berenguela y Urraca, le habia edificado en la vega de Búrgos, bajo la advocacion de Santa María la Real, en donde queria se observase siempre la Órden cisterciense, y el cual donaba y concedia á Doña Marí Sol, abadesa de él á la sazon. Tambien daba á dichos Monasterio y abadesa, toda la hacienda y labranza que el Rey poseia en Búrgos; toda la Llana ó mercado de cereales de la misma ciudad, con sus réditos; los reales majuelos, molino de la Bodega, otros bienes cerca de dicho majuelo, y los baños burgaleses; ordenando y mandando que nadie pudiese construir otros baños, y si se hiciesen, entrasen en el dominio y posesion del Monasterio. Donábales además la dehesa de Arguijo, la tabla del rio, desde el puente hasta la presa antigua; la dehesa de Estepar; la hacienda que tenia en Benvibre y en Pampliega; el barrio de Benvibre; la hacienda que el abad de Oña tuvo en San Félix; la de Quintanilla, la de Esar, la de Castrojeriz, la del monasterio de Rodilla, y las poblaciones de Hontoria del Pinar y Castro-Urdiales, y una carga diaria de sal en las salinas de Atienza. Item, ordenaba y mandaba que cualquiera persona que se atreviese á entrar violentamente dentro de las cercas del muro ó vallado pertenecientes al recinto del Monasterio, ó sacar de él por fuerza alguna cosa, pagase como pena seis mil sueldos; que las enunciadas haciendas, como todo lo demás que adquiriese la comunidad, estuviesen sujetas únicamente á la potestad, dominio y jurisdiccion de la abadesa y de la comunidad, y que al Monasterio y no á otro alguno se pagasen los tributos, pechos y derechos de todas ellas; las cuales habian de permanecer perpétuamente libres y exentas de otro yugo, gravámen ó paga, y de toda entrada de Merino ú otro ministro de Justicia. Item, ordenaba y mandaba que dichas abadesa y comunidad no pagasen en su reino portazgo alguno de las cosas que vendiesen ó comprasen, y se trajesen para utilidad del Monasterio y su compás y de sus granjas; y los ganados propios de estos tuviesen pastos libres en todos los montes y demás lugares en donde los ganados del Rey debian tenerlos; no pagasen montazgo, y sus cabañas tuviesen el mismo fuero y coto que las del Rey. Concedióles que pudiesen cortar y llevar leña, vigas y demás madera que necesitasen para el Monasterio y su compás y granjas, en los bosques y lugares en que se podia para las obras y gasto del real palacio. Fué hecha esta carta en Búrgos á 1.° de Junio de 1187 (Era de M.CC.XXV). El primordial documento que acabamos de extractar, es el que algunos llaman *el privilegio de los tres sellos de oro;* pues, segun la tradicion, el soberano fundador se le dió al Monasterio, escrito en pergamino, con tres áureos sellos pendientes, uno de los cuales representaba de relieve en el anverso, al *Rey á caballo*, con la leyenda *Regis Aldefonsi sigillum*, y en el reverso, *almenado castillo con tres torres* y la inscripcion *Rex Castellæ et Tolleti;* el segundo sello tenia *castillo* en una cara y *lazo* en la opuesta; y el tercero, *castillo* como el anterior, y *estrella* en lugar del lazo.

Pronto tomaron el hábito cisterciense en el recien erigido Monasterio varias hijas de nobles varones, siendo la principal entre ellas la infanta Doña Constanza, hija de los reyes fundadores Alfonso y Doña Leonor.

El mismo Rey, cual otro Salomon de su tiempo (exclamaba el antiguo historiador Lúcas de Tuy), edificó régio palacio junto á la predicha casa Huelguense; en el cual disfrutaba las delicias de la paz en los intervalos de reposo que le daban las guerras.

Anhelaba Alfonso VIII engrandecer esta su Real fundacion dándola el mayor brillo y esplendor posibles; y, no satisfecho con haberla otorgado riquezas y honores hasta el punto de no tener igual; pues aunque magnífica no superaba la esfera de particular Monasterio, concibió la idea de que fuese cabeza y matriz de otros monasterios de monjas á pesar de ser más antiguos algunos de éstos. Consultó tan elevado proyecto con San Martin, ántes abad del Monas-

terio de Huerta y á la sazon obispo de Sigüenza, y obtenido su beneplácito le nombró especial enviado para que presentándose en nombre del Rey al Capítulo general de Cistér en Francia procurase con su autoridad obtener las oportunas gracia y facultad, como tambien que el Real Monasterio de Santa María de la Asuncion, ó de las Huelgas fuese admitido por aquel Capítulo á la hermandad, goce y comunicacion de todas las gracias y privilegios de la Órden cisterciense. En cumplimiento de su cometido pasó San Martin los montes Pirineos, llevando cartas recomendatorias sobre el asunto, firmadas por casi todos los abades y abadesas de Castilla y de Leon; presentóse en el Capítulo general celebrado en Cistér por Setiembre del año 1187, y consiguió las siguientes letras otorgadas por toda la monástica asamblea.

«Guillelmo abad de Cistér y toda la congregacion de los abades del Capítulo general, á nuestra amada en el Señor Marí Sol, venerable abadesa de Santa María la Real, y á las demás monjas que con ella están, perfecta salud y continuo estudio en la pureza de cuerpo y alma, por reverencia del celestial Esposo.

» Hemos recibido con la debida veneracion las letras del Señor Rey de Castilla, que con las de las señoras abadesas de Leon y de Castilla nos han sido remitidos por medio de nuestro carísimo padre y señor Martin obispo de Sigüenza, y las leimos con distincion solícita pesando y ponderando todas las palabras, y considerando con toda atencion y diligencia la piedad y devocion que en ellas se expresa; porque no se debe creer que emanen de otra fuente que de la piedad que es el culto de Dios, y de la devocion que es gustosa refeccion del alma. Lo que las sobredichas venerables abadesas solicitan conseguir por medio de las Reales letras, es que una vez en el año, en dia señalado, les sea lícito juntarse en el Monasterio de Santa María la Real en el cual servís al Señor, adonde celebrando como en casa matriz, Capítulo general, deban tratar y disponer las cosas tocantes al servicio de Dios y observancias regulares, confiriendo lo que pertenece á la reformacion de las costumbres y extirpacion de los vicios, y alentándose saludablemente con recíprocos coloquios á vivir con mayor honestidad y religion, mediante la ayuda de Dios y la invocacion del Espíritu Santo. Nos, pues, que con todo el Capítulo general hemos pesado cuanto bien se puede seguir de lo dicho á las almas y á los cuerpos, y confiando en el Señor, que vuestra religiosidad y honestidad recibirán de ello no pequeño aumento, condescendemos con toda benignidad á la voluntad y deseo de dichas abadesas: Y así en órden á esto y en gracia del señor Rey cuyas letras recibimos, y por reverencia de nuestro Padre el obispo de Sigüenza y de nuestros co-abades españoles que nos han rogado esto mismo, queremos y concedemos que las abadesas de los monasterios cercanos, que están sitos en el reino del rey de Castilla y en el reino del rey Fernando (el II de Leon), que viven segun los institutos de nuestra Órden, de la manera que el señor rey de Castilla lo ha pedido, y ellas juntamente lo piden, se junten una vez cada año en nuestro Monasterio, como en casa matriz suya, y en él tengan Capítulo general; y además de esto, á ruego de nuestro señor y Padre el obispo de Sigüenza sobredicho, os concedemos que podais llamar á uno ó dos de nuestros co-abades cercanos, los que juzgareis más discretos y religiosos, los cuales os visiten, consuelen, instruyan y aconsejen acerca de las observancias de nuestra Órden, segun vieren que os conviene.

»Rogamos, pues, á la dulcísima caridad vuestra, que imprimais en vuestros corazones nuestra memoria, y tengais por encomendados á Nos y á los nuestros en vuestras oraciones, así como Nos hemos recibido en la union y hermandad nuestra á vuestra comunidad, y os hemos concedido plenaria comunicacion de los beneficios y gracias de nuestra Órden: Y aconsejamos á vuestra santa congregacion, que infatigablemente os empleeis en buenas obras, y con las lámparas encendidas espereis vigilantes al Esposo de las Vírgenes, para que cuando venga os halle separadas de las Vírgenes necias, y prevenido el óleo en las lámparas; mereciendo entrar gozosas con él á las eternas bodas. Dadó en Cistér el mes de Setiembre, año de la Encarnacion del Señor 1187.» Este documento se conserva en el archivo del Monasterio teniendo los sellos pendientes de los abades de Fitero y Bujedo que le autorizaron.

Con esta concesion autorizada por todo el general Capítulo de Cistér, quedó el Real Monasterio de las Huelgas constituido en matriz y cabeza de todos los de monjas cistercienses que habia en los reinos de Castilla y Leon, estableciéndose monástica congregacion nunca hasta entónces vista, sujeta á una abadesa como superior prelada.

Vuelto á España San Martin trayendo el referido despacho y licencia del Capítulo general, quiso el piadoso monarca castellano, realizar su propósito sin pérdida de momento; pero á los régios deseos opusiéronse obstáculos que retardaron su ejecucion. Lo que más entorpecia el cumplimiento de lo concedido por la asamblea cisterciense, era que algunas abadesas, con igual facilidad que se prestaron á formar la nueva congregacion de monjas, con la misma retrocedieron, pareciendo á unas poco decoroso el sujetarse á Monasterio ménos antiguo en la fundacion que el suyo,

y alegando otras, las de filiaciones del de Tulebras, que sin el consentimiento de la abadesa madre no podian sujetarse al de Huelgas. Las de Tulebras no querian otorgar semejante consentimiento, porque siendo éste matriz del fundado por Alfonso VIII, creian injusto que el nuevo pretendiese no sólo eximirse de la obediencia del antiguo, sino tambien apropiarse las filiaciones del de Navarra. Dióse cuenta al rey de Castilla de los óbices que desde luego se presentaban, y tratando de obviarlos, convocó en varias ocasiones á diferentes obispos y abades de la religion de San Bernardo, á fin de que congregados tratasen del asunto procurando resolver las dificultades que iban surgiendo. Despues de repetidas conferencias acordaron por fin que el venerable obispo seguntino volviese á presentarse al Capítulo general que en Cister se celebraba en el siguiente año de 1188, y le manifestase la repugnancia de ciertas abadesas á sujetarse al reciente Monasterio Real. Presentóse allí, en efecto, San Martin, y consiguió nuevo despacho confirmatorio del primero y casi del mismo tenor que el precedente, y que puede verse en los citados *Annales* del Ilustrísimo Manrique. Vuelto el Santo á España y llegado á la ciudad de Búrgos puso en manos del soberano las capitulares letras. Reuniéronse de Real órden los obispos y los abades cistercienses, y en vista del superior despacho declararon establecido el imperio y superioridad del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas sobre todos los de monjas á la sazon existentes en los reinos castellano y leonés. En consecuencia de tal declaracion dispuso el augusto fundador celebrar en su régio cenobio huelguense el primer Capítulo de monjas del Cistér; al cual acudieron los obispos, abades y abadesas expresados en sus actas. De éstas se conserva antiquísimo documento en el archivo del Monasterio, de donde le copió el Sr. Manrique y cuya traduccion es la siguiente:

«En el nombre de nuestro Señor Jesucristo. Amen. Por cuanto consta que la memoria humana está sujeta al olvido, ha sido siempre loable costumbre entregar firmemente á la estabilidad de la escritura los sucesos cuya duracion se desea. Por lo cual sea notorio, así á los presentes como á los venideros que Nos Alderico obispo de Palencia, Martin obispo de Burgos y Martin obispo de Sigüenza, hallándonos juntos en el Capítulo de Santa María la Real junto á la ciudad de Burgos, el cual monasterio fundaron de nuevo el ilustre rey de Castilla Alfonso y su mujer la reina Doña Leonor; instituyendo en él con devocion piadosa una congregacion de monjas segun la forma del Órden cisterciense; y hallándose tambien presentes los abades de la misma religion, conviene á saber: Guillelmo abad de *Escala Dei*, Raimundo de Sacramenia, Nuño de Balbuena, Pedro de Fitero, Sancho de Bonabal, Juan de Sandoval, y Tegrino prior de Bugedo, nos fueron mostradas y leidas, oyéndolo todos, letras de nuestro venerable hermano Güido abad de Cistér y del Capítulo general de la misma Órden, en las cuales se contenia que todas las abadesas que hay de dicha Órden, así en el reino de Castilla como en el de Leon, concurran á dicho Monasterio como á su casa matriz, y en él una vez en cada año en el dia que se determinare, celebren juntas su Capítulo.

» Y hallándose en la ocasion presentes las siguientes abadesas de dicha Religion, esto es: María abadesa de Perales, María abadesa de Torquemada, Mencía abadesa de San Andrés, María abadesa de Carrizo, María abadesa de Gradéfes, Toda abadesa de Cañas, y Urraca abadesa de Fuencaliente, nos consultaron lo que acerca de lo susodicho les convenia hacer: Y Nos, habiendo tomado consejo de los abades sobredichos, les aconsejamos á estas, y mandamos á las que están sujetas á nuestra jurisdiccion, que humilde y devotamente obedeciesen á tan madura deliberacion de sus mayores, y á estatutos tan llenos de honestidad; y procurasen cumplir lo que con toda autoridad habia sido dispuesto; y así prometieron todas las abadesas juntas y unánimes que con humildad lo ejecutarian y lo observarian firmemente.

» Quisieron dos de las dichas abadesas consultar á la de Tulebras, y prometiendo que dentro de breve tiempo efectuarian una de dos cosas, conviene á saber; ó que la abadesa dicha, en vista de lo dispuesto por el Capítulo general, las absolviese sin tardanza alguna de toda la obediencia que la debian, ó que procurarian traerla consigo al Monasterio de Santa María la Real; y que si ninguna de estas dos cosas podian conseguir, que en tal caso, segun el tenor de las letras de Güido, general de Cistér y del Capítulo general de la misma Órden, cumplirian sin repugnancia lo que en ellas se contenia. Fué hecho este acuerdo en Burgos á 27 de Abril en la Era de M.CC.XXVII.» (Año de 1189).

Por parte de las monjas se levantó otra acta sobre lo acordado en dicho Capítulo ó asamblea, redactándola en estos términos:

«Manifiesto sea á todos que nosotras las abadesas de los reinos de Castilla y Leon, á saber: yo María abadesa del monasterio de Perales, y yo María abadesa del monasterio de Gradefes, y yo Toda abadesa del monasterio de Cañas, y yo María abadesa del monasterio de Torrequemada, y yo Urraca abadesa de Fuencaliente, y yo Mencía abadesa del monasterio de San Andrés de Arroyo, y yo María abadesa del monasterio de Carrizo, concurrimos

al monasterio de Santa María la Real, junto á Burgos, como á madre espiritual el dia quinto de las kalendas de Mayo, Era de M.CC.XXVII (27 de Abril de 1189) para celebrar el Capítulo anual, por mandato del señor Güido abad de Cistér y general de la misma Órden, ante religiosas personas, á saber; los obispos palentino, burgense y seguntino, y tambien los abades de la órden y hábito cisterciense Guillelmo de Scala Dei, Raimundo de Sacramenia y Nuño de Valbuena y Pedro de Fitero y Sancho de Bonaval y Juan de Sandoval y Fegrino prior de Bugedo.

»Nosotras, pues, dispuestas á cumplir el objeto con que al Capítulo vinimos, expusieron la abadesa de Perales y la de Gradefes que ellas no podian obligarse á nada con respecto al monasterio ni á la abadesa de Santa María la Real, mientras por la del de Tulebras no fuesen absueltas y eximidas del deber que hácia ella tenian por ser las casas de ambas hijas en el Señor de la de Tulebras, y haber recibido de esta su primordial institucion y convento monacal. Acercáronse, pues, las dos susodichas abadesas á la de Tulebras su madre, y pudieron cierta y saludablemente conseguir que, ó ella misma al par con las expresadas abadesas, por su voluntad y poder se llegase anualmente al Capítulo de Santa María la Real junto á Burgos, como á su matriz, ó si esto no fuese lícito, las emancipase por completo á ambas de todo aquel deber y conexion que con ella tenian. Ya libres estas de dicho modo, nos convino á nosotras las mencionadas abadesas, y á una entonces ausente, á saber: Juliana abadesa del monasterio de Santa Colomba concurrir á Capítulo al monasterio de Santa María la Real junto á Burgos.

»Juntámonos pues en él, presentes los abades de nuestra Orden, Nuño abad de Valbuena y Martin abad de San Andrés y Martin abad de San Cipriano de Montes de Oca, y en aquella debida sujecion y reverencia con que los abades de los cenobios de la órden Cisterciense están obligados y sujetos al abad de Cistér, así tambien nosotras las prenominadas abadesas, por nosotras y por nuestras sucesoras nos obligamos y seremos anejas con perpetua estabilidad al monasterio de Santa María la Real junto á Burgos y á su abadesa Mari Sol y sus sucesoras y convento.

»Instituimos además de esto, en comun tanto de Mari Sol actual abadesa del mismo monasterio como de toda nosotras, que vendremos á él á Capítulo en cierto é inmutable dia festivo del santo confesor Martin, cada año todas nosotras y nuestras sucesoras hasta el fin; y despues de cantar Prima, enseguida entremos en el monasterio y, pasando al Capítulo, demos á la abadesa del mismo monasterio aquella reverencia, sujecion y débito; y hagamos todas las cosas y todos los cumplimientos que los abades de la órden cisterciense suelen hacer de costumbre al abad del Cistér y al general Convento.

»Tambien ordenamos que cada cual de nosotras venga acompañada solamente de seis criados de cualquier sexo y cinco caballerías, de modo que con ella se cuentan siete. Igualmente establecimos por celo y sincero afecto, que además del Capítulo general, cuatro de nosotras, la abadesa de Perales, la abadesa de Gradéfes, la abadesa de Cañas y la abadesa de San Andrés presentes y futuras que ocuparen su lugar y gobierno vengan una vez cada año á visitar el monasterio de Santa María la Real junto á Burgos, sin escusa ninguna, el dia que entre sí determinaren, visitando, al dicho monasterio y á la Abadesa y Convento, de aquel mismo modo y con el mismo órden con que anualmente son visitados por los abades de los monasterios de Firmitate, de Claraval y Morimundo, el monasterio, abad y convento de Cistér. Y si aconteciere que la abadesa de Tulebras se sujete de la manera preestablecida al monasterio de Santa María la Real, ella sea de las cuatro la primera y principal visitadora del susodicho monasterio de Santa María la Real, de la Abadesa y del Convento.»

Por la vega de las Huelgas tenia que pagar, el Monasterio, diezmos al obispado de Búrgos, y con objeto de librarle de tal carga, Alfonso VIII y la reina Doña Leonor dieron al burgense prelado, en compensacion del tributo, algunas rentas que poseian en término de la expresada ciudad, y de los pueblos de Arroyal, Ubierna y Castrojeriz, segun consta en escritura de mútuo convenio de ambos reyes con el obispo D. Martin I, otorgada en 11 de Julio de 1192.

Meditaba el rey Alfonso VIII (segun dice fray Angel Manrique) establecer y formar en el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, una como monarquía de monjas de entrambos reinos, de Castilla y de Leon, émula de Cistér; pero conoció que sin contar con el abad de esta francesa abadía, todo cuanto se hiciese seria deleznable y sin fuerza. Las religiosas de Tulebras, y en particular sus abadesas, de quienes principalmente dependia el asunto, no eran constantes en cuanto á la resolucion de desligar de la obediencia á los monasterios filiaciones suyas; con su voluntad, variable como femenil, tan pronto cedian por deferencia hácia el monarca castellano, como se mostraban celosas por su Monasterio, cuyos derechos no les parecia lícito enajenar. Mandó, por tanto, el soberano llamar al abad Güido para que viniera y recibiese todas las cosas de sus augustas manos, al par que conociese el incremento de la

cisterciense familia; y, si le parecia conveniente, dispusiera con suavidad, y alcanzase fuertemente que fuese firme y estable lo que confirmara su autoridad.

Recibidos por Güido los emisarios y cartas Reales, y tratando de complacer al Rey de Castilla, á quien tantos beneficios debian los hijos de Cistér, en cuanto terminó el sínodo celebrado, segun costumbre, en Setiembre de 1199, pasó primeramente á Zaragoza, adonde mandó acudiesen la abadesa Tulebrense, con plenos poderes de su convento y del de Favares, del cual dependia el de Tulebras, y en su nombre un capellan. Despues el dicho abad se trasladó á Búrgos á reunirse con el rey, para ejecutar su régia voluntad. Habia muerto en Tulebras la abadesa Toda, y la sucesora Urraca habia comenzado á reclamar que su antecesora no habia podido ceder su derecho en perjuicio suyo y de todo el convento; pero en fin, cedió á los mandatos de Güido, y firmó, con el consentimiento de ella y de las demás monjas de su Monasterio, el documento siguiente:

«Yo Urraca abadesa de Santa María de la Caridad hago saber á los presentes y futuros que Doña Toda Ramirez, que antes de mi fué abadesa de la predicha Casa, absolvió á la abadesa de Gradefes, á la abadesa de Cañas y á la de Perales y á sus casas, de la obediencia que la debian, para que obedeciesen al monasterio de Santa María la Real junto á Burgos, por haber dichas abadesas pedido al Señor Güido abad de Cistér y al Capítulo general, que á la susodicha Casa, como á madre concurriesen al anual Capítulo, lo cual consiguieron. Yo, pues, porque así opinan muchos buenos varones, y atañe á la salud de las almas y utilidad de las Casas, con consentimiento de nuestro Convento, consiento en ello y lo tengo por bien, y á las expresadas abadesas absuelvo para que en lo sucesivo obedezcan como á su madre á la referida abadesa de Santa María la Real de Burgos. Esta absolucion que hice con consejo y consentimiento de nuestro Convento y de Fray Pedro de Sierra capellan y provisor mayor de la Casa de Favares nuestra madre, esta misma absolucion hice en la ciudad de Zaragoza ante el señor Güido abad de Cistér estando presentes Fray Alfonso y Fray Edmundo, monjes cistercienses, y Fray Henrico converso del mismo monasterio y el mencionado Fray Pedro Sierra, el año de la Encarnacion del Señor 1199.»

Manifiesta el precedente escrito que la abadesa de Tulebras habia accedido á la peticion de las de Gradefes, Cañas y Perales; pero no declara cuándo las absolvió de la obediencia que la debian.

En seguida marchó Güido á reunirse con el Rey en Búrgos, y entró con alegría en el régio Monasterio, para fundar en él el imperio femenino. Quedó tan agradecido Alfonso *el Noble*, que, no sólo le repitió la donacion que del insigne cenobio le habia hecho, sino que tambien se obligó por escrito, al par que su esposa Leonor, que, á serles posible, no tendrian otro lugar de enterramiento, y que si algun dia tuviesen vocacion para la vida monástica, no entrarian en otra Órden que en la cisterciense. El documento aludido es el siguiente:

«En el nombre de Nuestro Señor Jesucristo, Amen. Sea conocido y manifiesto tanto á los presentes como á los futuros que yo Alfonso por la gracia de Dios rey de Castilla y de Toledo, y mi muger la reina Leonor en union con nuestro hijo Don Fernando, damos y concedemos libre y absolutamente á Dios y á la gloriosa Vírgen María, y á la órden y Casa Cisterciense el monasterio de Santa María la Real que cerca de la ciudad llamada Burgos construimos y dotamos de nuestros propios bienes; en el cual está constituida una abadía con autoridad de la Iglesia Romana y del Capítulo de Cistér, para que en ella vivan monjas con arreglo á la órden Cisterciense, y perennemente sirvan á Dios. Ciertamente hicimos esta donacion en manos del Señor Güido abad de Cistér, para que la antedicha abadia sea especial hija de la misma iglesia cisterciense; y el mismo abad como propio padre presida á la abadía ya dicha y saludablemente provea á ella segun la repetida órden.

»Ademas de esto prometimos en manos del predicho abad que Nos y nuestros hijos que quisieran acceder á nuestro consejo y mandato, que seamos sepultados en el susodicho monasterio de Santa María la Real, y si aconteciese que en nuestra vida entremos en Religion, prometemos hacerlo en la órden cisterciense y no en otra. Si alguno, empero, presumiera infringir ó disminuir esta carta incurra plenariamente en la ira de Dios omnipotente y con Judas traidor á Dios, sea entregado á los suplicios infernales, y ademas pague en coto cien libras de oro purísimo, y restituya duplicado el daño que sobre esto hiciese. Hecha la carta en Burgos en la Era de M.CC.XXXVII, (año de 1199), el dia 14 del mes de Diciembre.

»Y yo el rey Alfonso y mi muger la reina Leonor reinantes en Castilla y Toledo, roboramos y al mismo tiempo confirmamos con nuestras propias manos esta carta que mandamos hacer.» (Siguen las firmas.)

Con objeto de asentar sólidamente la monarquía huelguense, es decir, el derecho y preeminencia de Santa María la Real, de ser matriz de todos los monasterios de monjas cistercienses de Castilla y de Leon, hizo el Rey reunir dos

asambleas de obispos y de abades de la Órden de Cistér, una en Tulebras y otra en Huerta; á la primera asistieron cuatro obispos, á saber: los tres Martines, el de Toledo, el de Búrgos y el de Osma, y el cuarto Arderico de Palencia; dícese que los abades fueron ocho: el morimundense, el de Valbuena, el de Fitero, el de San Andrés, el de Iranzu, el de San Cipriano, el de Bugedo y el de San Pedro de Gumiel. A la de Huerta concurrieron los obispos Martin de Sigüenza, y el de Osma; y cinco abades: el morimundense, el de Valbuena, el de Obila, el de Monsalud y el de San Andrés. En la de Tulebras se trató de que su abadesa y monjas deliberasen con maduro consejo, acerca de abdicar la maternidad, y de trasmitírsela á las de Huelgas. En el de Huerta se robusteció la misma abdicacion, con mayor autoridad y más firme vínculo, en manos de Martin, obispo de Sigüenza, por cuya mediacion se trataban desde el principio todas estas cosas. Así, nada omitió el rey Alfonso para que tal mando ó imperio pudiera establecerse.

Todo lo dicho consta por otra carta del cisterciense abad Güido, expedida en Búrgos, en el Capítulo general de las Huelgas, contra la abadesa de Perales, con motivo de haberse quejado la huelguense de que áun rehusaba comparecer ante ella. Esta carta decia lo siguiente:

«Sepan tanto los presentes como los venideros que yo Güido abad de Cistér, llegando á la Casa de Santa María la Real de Burgos, recibí de la abadesa del mismo lugar una queja contra la de Perales, relativa á que esta menospreciaba obedecer á la dicha Casa de Santa María la Real, con arreglo á lo que la estaba mandado por el abad cisterciense y el Capítulo general. Convocadas por tanto en el mismo parage las abadesas, y diligentemente vistos por ellas los documentos recibidos del Capítulo general y de los obispos de Castilla, á saber: Don Martin burgense, Don Martin seguntino, y Don Alderico palentino; averiguada la verdad de que la abadesa de Tulebras, primero por sí, y despues por su priora, que habia venido por mandato de la abadesa y de su convento ante Martin, á la sazon obispo de Sigüenza y Martin obispo de Osma, y los abades Armenio de Huerta, Juan de Valbuena, Domingo de San Andrés, Estevan de Obila, Raimundo de Monsalud, en el monasterio de Huerta, en presencia del abad Güido absolvió á la abadesa de Perales, á la abadesa de Gradéfes y á la abadesa de Cañas, por consejo y juicio de los venerables varones Martin arzobispo de Toledo, y los obispos Martin burgense, Alderico palentino, y Martin oxomense, y nuestros coabades, á saber: Güido de Morimundo, Juan de Valbuena, Armenio de Fitero, Domingo de San Andrés, Antonio de San Cipriano, Peregrino de Iranzu, Hispano de Bugedo y Gonzalo de San Pedro de Gumiel, mandé firmemente que la abadesa de Perales y las otras dos citadas igualmente absueltas y sus succesoras, en lo succesivo obedeciesen siempre regularmente á Santa María la Real de Huelgas como á propia madre; lo cual la misma abadesa de Perales, en nuestra presencia, concedió, aprobó y prometió ejecutar. Ademas de esto mandamos á todas las abadesas del reino de Castilla y del de Leon, que cada año acudiesen, segun lo ordenado por el Capítulo general, al Capítulo en Burgos, como á madre, en la festividad del bienaventurado Martin confesor. Hecha la carta en Burgos, el año de la Encarnacion del Señor 1199.»

Con la precedente sentencia quedó zanjado tan delicado asunto, y establecida, por consecuencia, la supremacía y maternidad del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, junto á Búrgos, sobre todos cuantos en los reinos de Castilla y Leon pertenecian á la Órden cisterciense.

La primera abadesa del Monasterio fundado por Alfonso VIII, Doña María Sol, que segun D. Alfonso Nuñez de Castro, pertenecia á la Real Casa de Aragon, y que habia recibido el sagrado báculo ante muchos príncipes y obispos, y entre ellos el abad Martin, por cuyos consejos se guió en todo, vistió el hábito cisterciense á Doña Constanza, hija de Alfonso VIII; consiguió tener en sus conventos jurisdiccion semejante á la del mismo abad de Cistér, y gobernó durante diez y seis años, á saber: desde el de 1187, hasta el de 1203 en que murió. Créese que está enterrada en la Sala del Capítulo.

La segunda abadesa parece que se llamaba Doña María Gutierrez, y falleció en 1205.

Sucedió á ésta la infanta Doña Constanza, hija de los reyes fundadores.

Entre tanto, el nuevo y hasta entónces no visto principado femenino, émulo de Cistér, habiendo recibido tantas atribuciones fuera de lo acostumbrado, tales como las de reunir Capítulos de abadesas, sus visitaciones y otras de este género, que los abades de Cistér habian otorgado en gracia del rey Alfonso, la femenil pretension é igual arrogancia, habiendo traspasado los límites, usurpaba mucho más de lo que era capaz, hasta tal punto que, cuanto les era lícito á los abades, ya en razon de la dignidad abacial, ya tambien por el sacerdocio, otro tanto creian las abadesas serles permitido é inherente á su cargo. Por lo cual, tuvieron la osadía de echar la bendicion á las novicias, explicar el Evangelio, predicar públicamente, y hasta confesar á sus súbditas. Llegando á saber tales abusos los monjes cis-

tercienses, escribieron manifestándoselos al Pontífice, quien, para la debida correccion, escribió hácia el fin del año de 1210 la carta que sigue:

«A los obispos de Palencia y Burgos, y al abad de Morimundo de la órden del Cistér.

»Hace poco que han llegado á nuestros oidos ciertas novedades de que no poco nos admiramos, á saber: que las abadesas constituidas en las diócesis burgense y palentina bendicen á sus propias monjas, oyen sus confesiones de crímenes, y explicando el Evangelio, se atreven á predicar públicamente. Como esto es plenamente disonante y absurdo, y no podemos de ningun modo consentirlo, mandamos por apostólicos escritos á vuestra discrecion, para que esto no se haga en lo succesivo, que cuideis con la autoridad apostólica de prohibirlo firmemente. Porque, aun cuando la Santísima Vírgen María fué más digna y excelente que todos los apóstoles, sin embargo, no á ella sino á estos confió el Señor las llaves del reino celestial. Dado en Letran el tercero de los Idus de Diciembre, el año décimo-tercero de nuestro pontificado.»

Fernando, hijo primogénito de los reyes Alfonso VIII y su augusta esposa Doña Leonor, fué el primero de la real familia que recibió en sus sepulcros el Monasterio de las Huelgas; muerto en Madrid el dia 1.° de los idus de Octubre del año 1211, fué trasladado á Búrgos con grandiosa pompa, acompañando al cadáver su hermana Doña Berenguela, que despues heredó el trono de Castilla; D. Rodrigo, arzobispo de Toledo, y otros muchos varones de ambas órdenes; los cuales y otros numerosos obispos, magnates y religiosos, le dieron sepultura con suntuoso funeral, excelsos honores y copiosos llantos.

En documento expedido en Búrgos á 15 de Mayo de 1212, Alfonso VIII sujetó al Monasterio de las Huelgas el Hospital del Rey, que junto á aquel acababan de construir él y su «muy amada esposa» Doña Leonor, desde los cimientos, en el camino del glorioso apóstol Santiago, y le habian enriquecido con régia munificencia. Mandaba que la abadesa cuidase del Hospital en todo y por todo; pero de manera que, sin embargo, no tuviese facultad de enajenar ni trasferir al uso del monasterio, por ningun motivo ni necesidad, cosa alguna de las propiedades del Hospital; ántes bien, del haber del monasterio se socorriese al Hospital en caso de necesidad.

Por bula confirmatoria de Honorio III, dada en Roma á 11 de Setiembre de 1219, se ve que el rey Alfonso habia enriquecido á Santa María la Real con las siguientes donaciones, además de las arriba enumeradas: «En Toledo, la hacienda de Navarrete con sus pertenencias; tierras y heredades en Pisina, en Ayon, en Algondero, y casas en la parroquia de San Salvador. En Talavera un olivar con dos molinos. En el término de Aillon, la posesion del Corral con sus pertenencias. La hacienda de Berlanga. La Bodega de Dueñas; las posesiones de Carrion llamadas Poblacion, Marcilla, Perros y Terradillos de Candemuñó. Las posesiones de San Justo, Gorron, con sus pertenencias; Olmillos y Quintanilla de Muñó. Todas las posesiones de Cabia, de Fontoria, Cogollos, Cubillo de la Cesa y Frandoviles, con sus pertenencias. La tierra de Palazuelos de Lara; la hacienda y collazos de Revilla. Las posesiones de Arcos y Riezo, y San Andrés con todas sus pertenencias. Las posesiones de Lafierro, Olmos de Atapuerca, Arlanzon y Torresandino, con sus pertenencias; casas, molinos y otras posesiones en Peñafiel, y las posesiones de Sotragero; en el Burgo, un molino de tres ruedas; otro molino apellidado Nuevo, y otro el de Aleva; las casas y posesiones que fueron de Pedro Franco, y los collazos de Valdajos.»

Habiendo muerto Alfonso VIII el dia 6 de Octubre de 1214, «el monasterio de las Huelgas (dice Don Alonso Nuñez de Castro) tiene recibido que (Enrique I fué coronado en dicho monasterio, y que en memoria de esto conserva una imágen del apóstol Santiago, la cual con artificio juega los brazos; y añaden, segun la tradicion, que la misma imágen le puso el cetro en las manos y la corona en la cabeza.» Sábese que el santo rey Fernando III recibió de esta manera los golpes de la espada al armarse caballero.

La infanta y abadesa Doña Constanza, despues de haber asistido tambien al entierro de su madre la reina Doña Leonor, sepultada en la misma tumba que Alfonso VIII, y de haber dado en su Monasterio el hábito cisterciense á otra Doña Constanza hija del rey Alfonso IX de Leon, y visto instituida en Santa María la Real la fiesta religiosa de *El Triunfo de la Santa Cruz* que ahora celebra toda la iglesia española en conmemoracion de la famosa victoria de las Navas de Tolosa, ganada por su augusto padre el dia 16 de Julio del año 1212, renunció la dignidad abacial en el año 1218, á los 14 de su gobierno; y murió en opinion de santa en el de 1243, segun el citado D. Alfonso Nuñez de Castro.

Durante el expresado año de 1218, fué elegida abadesa Doña Sancha García, perteneciente á la Real familia de Aragon y que habia venido de Tulebras acompañando á Doña María Sol.

El papa Honorio III, en Roma, á 11 de Setiembre confirmó la citada bula aprobatoria de la fundacion, expedida por Clemente III.

El santo rey de Castilla y de Leon Don Fernando, nieto de los fundadores, se armó de caballero, en el altar de Santa María la Real de las Huelgas, el dia 27 de Noviembre de 1219. Despues de haber el obispo de Búrgos Don Mauricio celebrado misa pontifical y bendecido las armas, Fernando III se puso á sí mismo el cíngulo de la órden, tomó con sus propias manos la espada, que estaba sobre el altar; y su excelsa madre la reina Doña Berenguela tuvo la satisfaccion de ceñirle el cinto.

En 1222 se hizo filiacion del Real Monasterio de las Huelgas el de Vileña, por donacion que de éste hizo la reina de Leon Doña Urraca.

Seis años despues, en el de 1228, se agregó tambien el de Villamayor de los Montes, que donó Garci Fernandez Sarmiento, mayordomo de la reina de Castilla Doña Berenguela.

En tiempo de Doña Sancha García se trasladaron al coro los cuerpos Reales que yacian en el primitivo claustro donominado *Las Claustrillas*.

Murió tan ilustre abadesa, corriendo el año de 1238, y se dice que está enterrada en la Sala del Capítulo.

Sucedióla, segun parece, en 1230 Doña María Perez de Guzman.

El pontífice Gregorio IX el dia 1.° de Agosto de 1232, año 5.° de su pontificado confirmó la fundacion del monasterio de las Huelgas, sus rentas y las del Hospital del Rey, con cláusulas honoríficas y de singular estimacion.

En 1233 Doña María Perez de Guzman y otras monjas de la casa firmaron una escritura en esta forma: «Ego doña María Abbatissa ex mea bona voluntate otorgo ista carta et la confirmo. La infant doña Constanza de Castilla confirma. La infant doña Constanza de Leon confirma. La Priora doña Inés Lainez confirma. Doña María Garciez la Cantor confirma. Doña María Gonzalvez la Sacristana confirma. Totus conventus otorgan et confirman.»

El mencionado Gregorio IX, á 30 de Julio de 1234, y en Perusia á 9 de igual mes de 1235, confirmó la aprobacion dada, segun repetido queda, por Clemente III. En 23 de este último mes ordenó que la bendicion de la abadesa se hiciese en su propia iglesia, que hasta entónces se verificaba en la catedral de Búrgos; ceremonia á la cual concurria mucha gente, no sólo de la ciudad sino tambien de pueblos de la comarca, siendo en el de Huelgas dia festivo, celebrándose el acaecimiento con música, iluminacion y, en posteriores tiempos, con fuegos artificiales. Últimamente, aunque no con tanto aparato, se ha conservado esta costumbre en las elecciones y confirmaciones de las abadesas.

La venerable prelada Doña María Perez de Guzman murió el dia 17 de Agosto del año de 1238, dejando á su comunidad muchos ejemplos de virtud y religiosidad.

Doña Inés Lainez ocupó en seguida la silla abacial.

La venerable infanta Doña Berenguela, parecida en todo á su ínclito padre Fernando III *el Santo*, tomó el velo en Santa María la Real el año de 1242; y, despues de admirar á toda la comunidad con su extremada modestia, murió llena de virtudes y merecimientos en 1279.

En 1245 se sujetó el Monasterio de Otero al de Gradefes, haciéndose filiacion de este cuya matriz era el de las Huelgas.

En la ciudad de Francia denominada Lyon, el papa Inocencio IV, á 29 de Abril de 1246, confirmó los privilegios concedidos por sus predecesores en la silla pontificia.

Aunque la hija de San Fernando, dice alguno que vivió en el Real Monasterio de Santa María sin tomar el hábito, sin embargo, el Comendador del Hospital del Rey al otorgar escritura de cambio con Diego Lopez en 13 de Febrero de 1250 expresó hacerlo, «con placimiento é otorgàmiento de nuestra Señora la Infanta Doña Berenguela.»

Doña Elvira Fernandez de Villamayor, hermana, segun dicen algunos, de Garcí Fernandez, mayordomo de la reina Doña Berenguela, comenzó á ser abadesa durante el año 1253.

El sabio Alfonso X en 1254 armó de caballero al príncipe de Gales Eduardo (que los ingleses llaman Edward I, y nuestros cronistas y documentos Aduarte, Edoarte y Doart), hijo primogénito y heredero del rey de Inglaterra Enrique III, en el Monasterio de las Huelgas, y le casó con su hermana Doña Leonor de Castilla, al mismo tiempo que en Santa María la Real celebraba su coronacion, segun afirman Ferreras, Muñiz y otros autores; y allí recibieron entónces, ambos contrayentes, las nupciales bendiciones.

Durante el mismo año el Rey sabio expidió privilegio diciendo: «por honra de la infante Doña Berenguella mi her-

mana, que es señora é mayor del Monesterio, é por facer bien é merced..... do é otorgo al abadesa é al convento de ese mesmo logar..... que hayan para siempre jamas mil maravedis cada año en las mis rentas del mio puerto de Laredo.» Otros privilegios concedió tambien á esta monástica casa por ruegos de la misma infanta.

Poco tiempo despues de que algunos de los electores del Imperio aleman, reunidos en la ciudad de Francfort sobre el Mein el año de 1526, eligieron emperador al sabio Alfonso X de Castilla, al par que otros prefirieron á Ricardo, conde de Cornualles, celebráronse en Búrgos con grande aparato las bodas del infante Don Fernando de la Cerda hijo primogénito del sabio Rey, con la infanta Doña Blanca, hija del rey santo de Francia Luis VIII. Allí se vieron juntos los monarcas Don Alfonso de Castilla; Don Jaime de Aragon; el rey moro de Granada; Doña Marta, emperatriz de Constantinopla; el Delfin de Francia; el príncipe de Gales, Eduardo; los hijos primogénitos de los reyes de Aragon y de Castilla; Alfonso de Molina, hijo del rey Alfonso IX de Leon; los tres infantes hijos de Alfonso X; Don Sancho, infante de Aragon y arzobispo de Toledo; el marqués de Monferrat, yerno de nuestro soberano, el conde de Eu, hermano del rey de Jerusalen Juan de Acre, y finalmente los embajadores del imperio de Alemania que acababan de traer la noticia de la eleccion del castellano rey para emperador de romanos. En la iglesia de las Huelgas se celebraron los desposorios; y el augusto padre del novio confirió la honra de armar caballeros, en el mismo templo, á muchos infantes y á otros nobles franceses que habian venido en la comitiva de la ilustre desposada.

La infanta Doña Berenguela, hija de Fernando III, en el año de 1257, de acuerdo con la abadesa Doña Elvira Fernandez y con toda su comunidad, ordenó que no hubiera en la casa más de cien señoras ó monjas, todas nobles, con más cuarenta jóvenes en clase de educandas, tambien hijas-dalgo, para llenar las plazas que á la muerte de aquellas fueran quedando vacantes, y otras cuarenta de velo blanco llamadas freiras, religiosas ó legas, destinadas al servicio de las señoras; disposicion que aprobó y confirmó su régio hermano Alfonso X por Real Cédula otorgada en Búrgos á 4 de Noviembre del referido año, y que se ha custodiado en el archivo huelguense entre los documentos *pasivos*. La intervencion de la infanta sin ser abadesa, en negocio de tan grande é inmediata influencia en el régimen interior del monasterio, provenia de ser, las hijas de los reyes, Señoras, Mayores y Guardadoras de la Casa; por lo cual tomaron parte en todos sus asuntos, haciéndose, por ejemplo, las compras, ventas y demás contratos con su beneplácito y el de la abadesa. Consta haber ejercido este dominio, en Santa María la Real y en sus bienes, seis señoras infantas de los reinos de Castilla y de Leon, tres del de Aragon, una del de Navarra y otra del de Portugal.

Reemplazó á Doña Elvira en 1261, Doña Eva, cuyo apellido se ignora.

En carta de cambio de varias tierras entre el Monasterio y D. Pedro Royz, hecha en 27 de Agosto de 1262, se manifiesta estar otorgada por la abadesa Doña Eva, «con mandamiento de nuestra señora la infanta Doña Berenguela, é con placimiento é otorgamiento de todo el convento de este mismo logar.»

Murió Doña Eva en el año de 1263, y ocupó su vacante Doña Urraca Alfonso.

En escritura de cambio entre Pedro Pelaez y otros, á 12 de Marzo de 1266, y la abadesa Doña Urraca Alfonso que la autoriza, expresa ésta haberle hecho «con mandamiento de nuestra señora la infanta Doña Berenguela, é con otorgamiento de todo el conviento del mismo logar.»

Doña María Gutierrez segunda, tomó posesion de la abadía en el año de 1277.

El ilustrísimo señor Don Miguel Sanchez, obispo de Albarracin, consagró la iglesia, el átrio y cementerio, segun lo manifiesta antigua escritura, diciendo lo que á continuacion traducimos del latin: «En el año 1279 el dia 4.° de las Nonas de Septiembre, dia de San Antonino mártir, fué dedicado el altar de la bienaventurada Vírgen María, los altares de San Nicolás, San Miguel, Santo Tomás mártir, Santiago apóstol y de Santa Catalina vírgen. En el mismo dia fué dedicado el cementerio de las monjas. El 3.° de las Nonas del mismo mes fué dedicado el altar de San Bernardo. El 1.° de las Nonas de Septiembre fué dedicado el altar de Santa Cruz en el coro de las monjas, y el altar de Todos los Santos; y entónces fué dedicado el cementerio del nobilísimo rey Alfonso, fundador del predicho monasterio, el cementerio de otros reyes, el de las infantas y el Capítulo. Y el cuarto dia despues de la fiesta de San Martin obispo, fué dedicado el altar de San Juan apóstol y evangelista en la capilla de los clérigos. Todos estos susodichos altares y cementerios fueron consagrados por manos de Don Miguel Sanchez, obispo de Albarracin, á gloria y honor del nombre del Hijo de Dios y de la Bienaventurada Vírgen su madre, y á honra de Todos los Santos para la salud tanto de los vivos como de los muertos. Todo esto se hizo por ruego y mandato de la religiosísima señora infanta Berenguela, monja, hija del ilustrísimo rey Fernando. Doña María Gutierrez abadesa. María Perez priora. Lambla Rodriguez sacristana. Sancha Fernandez cilleriza. Urraca García portera.»

Por los años de 1280 se fundó en el obispado de Leon el Monasterio de Nuestra Señora de Avia; para lo cual envió la abadesa de las Huelgas Doña María Gutierrez, varias monjas para que le poblasen; y por tanto, quedó hecho filiacion del de Santa María la Real.

Doña María de Velasco, perteneciente al ilustre linaje de los condestables de Castilla, recibió el báculo abacial en el año de 1292.

En el de 1294 se fundó el Monasterio de Santa María de Barria en Álava, que se hizo filiacion del nuestro.

Doña Urraca Alonso, que se dice ser nieta de Alfonso X, tomó el mando de la abadía el año de 1295.

El rey Sancho IV *el Bravo*, á instancias de la comunidad de las Huelgas, que deseaba tener la honra de que á ella perteneciese la infanta Doña Blanca de Portugal, sobrina del rey de Castilla, trató de inclinar á esta señora á que se hiciese monja y tomase el mando del Monasterio de Santa María la Real y el señorío del lugar. No condescendió la infanta hasta el año de 1295, como lo patentiza la carta de Don Sancho dirigida desde Toledo, en 15 de Abril de dicho año, á la abadesa, á la priora y al convento, diciendo: «Sepades que nos por vos facer merced é honrra et á vuestro pedimento et porque nos feciestes entender et que vos cumplie et vos facie mester, rogamos á la Infant Doña Blanca nuestra sobrina que quisiese ser monja desse monesterio, et tomar el Señorío desse logar et comienda et guarda de todo lo vuestro. Et como quier que fasta aquí non lo quiso facer; pero agora porque su voluntad es de assosegar su facienda et su vida en Orden, et porque la nos affincamos que quisiesse essa vuestra Orden et en esse monesterio ante que en otro; otorgónoslo. Et nos con vuestra voluntad diémosgelo.» En el mismo año tomó la portuguesa infanta el velo y hábito, que le dió la abadesa Doña Urraca Alonso, y el señorío y guarda del Monasterio y de su lugar. Las dudas que algunos han manifestado acerca de tan excelsa señora, están desvanecidas por una escritura de ella misma en el año de 1313, en que afirma ser «fija del rey Don Alfonso de Portugal, et nieta del muy noble rey Don Alfonso de Castilla, señora de las Huelgas.» Fray Angel Manrique creyó que era hija del rey Dionisio de Portugal; pero Garibay, Mariana y Salazar de Mendoza, concuerdan en que sus padres fueron los monarcas portugueses Alfonso III y su esposa Doña Beatriz. Otros varios documentos prueban tambien ser falsa la opinion del señor Manrique.

La infanta de Portugal Doña Blanca, á quien llamaron Señora de las Huelgas, fué electa abadesa el año de 1305.

Doña Juana, mujer del infante Don Luis, otorgó escritura de venta de varios bienes, hecha y firmada en el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, á 27 de Setiembre del mismo año 1305, que comienza de este modo: «Sepan quantos esta carta vieren, como yo Doña Juana, muger que fuí del Infante Don Luis, de mi buena voluntad vendo é robro á vos Infanta Doña Blanca fija del muy noble rey Don Alfonso, Señora de las Huelgas toda la meatad que yo e é aber debo en la villa de Berbiesca asi como lo yo heredé é la debia heredar de Don Gomez Roiz, mio padre, é Doña Mencía mi madre, é todo quanto e é aber debo é á mí ha pertenecer en qualquier manera en la villa de Berbiesca é en sus términos, quier por compra, quier por herencia, quier por cambio ó en otra manera qualquier, nombradamente vasallos, así cristianos é judíos como moros, martiniegas, monedas foreras, servicios, pedidos, portazgos, porterías, entregas, mercados, escribanías, justicias, fonsaderas, yantares, é el derecho que yo he é debo haber en los judíos de Berbiesca é en el so castillo, donos, homecillos, dueños, casas, solares poblados é por poblar, tierra, viñas, huertos, molinos, prados, pastos, rios, riegos, aguas, montes é fuentes, pechos é derechos é rentas é tributos, é todos los otros derechos que yo y he é haber debo, é á mí apertenesce en qualquier manera que sea ó ser pueda...»

Doña Blanca otorgó su testamento cerrado, sellado y signado, y con sobrescrito que decia: «miércoles quince dias de Abril Era de mil trescientos cincuenta y nueve...» (año de 1321). Su encabezamiento era el siguiente: «En el nombre de la Santísima Trinidad. Amen.—Sepan cuantos esta carta vieren, como yo la Infanta Doña Blanca, fija del muy noble rey Don Alfonso, Señora de las Huelgas, seyendo en mi sano entendimiento cual Dios me le quiso dar, fago mio testamento é mi postrimera voluntad en esta guisa.» Abrió el testamento el dia 25 del mismo mes, en la capilla de San Miguel del Monasterio, el escribano público de Búrgos Pedro Martinez, ante Don Pedro, abad de Foncea, vicario general de D. Gonzalo, obispo de Búrgos; D. Fray Fernando Perez, ministro que fué de los frailes menores; Domingo Gonzalez, arcipreste de Palenzuela, que allí se presentó por mandato de la Reina y de dicho obispo, y finalmente, ante los testigos; de todo lo cual tomó acta el mismo escribano. De aquí se deduce claramente que la infanta de Portugal dejó de existir entre los dias 15 y 25 de Abril de 1321.

Fué su sucesora Doña María Gonzalez de Agüero.

Muerta Doña Blanca, otra infanta Doña Leonor, hermana de Alfonso XI, fué Guarda y Señora de esta Real Casa,

desde que se disolvió su desposorio con Jaime II de Aragon, hasta que se casó con el rey aragonés Alfonso IV.

Alfonso el Onceno concedió privilegio en Búrgos, á 5 de Abril de 1326, diciendo: «Sepades que la infanta Doña Lionor mi hermana, Señora de las Huelgas, cerca de hí de Burgos, é la abadesa é el convento de dicho monesterio me mostraron privillegios é curtas de los reyes onde yo vengo, confirmados de mí, en como ellas é el dicho mio monesterio é el su Hospital que disen del Rey, son exemptas é libres é quitas de todo pecho aforado é non aforado, é de todo tributo en cualquier manera que sea...»

El mismo rey de Castilla Don Alfonso se coronó con mucha ostentacion en la iglesia de Santa María la Real de las Huelgas, el año de 1331 (segun Ferreras, tomo VII, pág. 173). La *Crónica* de este monarca, escrita por Juan Nuñez de Villasan, Justicia mayor del rey Don Enrique II, lo refiere en los capítulos 103, 104 y 105, con las siguientes palabras: «Ayuntados con el Rey en la ciudad de Burgos los perlados que vinieron á la honra de la fiesta, y los ricos-homes é infanzones y los hijos-dalgo de las ciudades y villas que habian de venir á la honra de la coronacion del Rey que eran llamados por su mandado. Y el Rey entonces dejó la posada del Obispo de Burgos en que él habia posado hasta entonces, y fué á posar en las casas que son en el Compás de las Huelgas, que él habia mandado hacer y aderezar para la honra de la fiesta. Y el dia que se hubo de coronar, vistióse paños Reales labrados de oro y de seda y de plata, y señales de castillos y leones, en que habia labores de mucho aljófar y muy grueso y muchas piedras preciosas, rubíes y zafíes y esmeraldas que habia en aquellas labores. Y subió en un caballo de gran precio que él tenia para su cuerpo, y la silla y el freno de este caballo en que el Rey cabalgó aquel dia era de muy gran valía; que los arzones de aquella silla eran cubiertos de oro y de plata, labrados tan sutilmente y tan bien que antes de aquel tiempo nunca fué hecha en Castilla tan sutilmente y tan bien, ni tan buena obra de silla, ni tan conveniente á rey Y cuando el Rey fué encima del caballo, púsole la una espuela Don Alonso de la Cerda hijo del infante Don Fernando que murió en Villa-Real, el cual algunas veces se llamó Rey de Castilla; y la otra espuela le puso Don Pero Fernandez de Castro; y estos y los otros ricos-hombres y los otros que estaban allí fueron á derredor del caballo del Rey hasta que el Rey entró en la iglesia de Santa María la Real de las Huelgas de Burgos. Y cuando llegó á la iglesia, los que le habian puesto las espuelas, esos mismos se las quitaron. Y la Reina Doña María su muger fué despues del Rey un poco, y llevaba paños de gran precio, y fueron con ella muchas buenas gentes y compañas y perlados, y de otras gentes muchas. Y cuando ambos á dos fueron llegados á la iglesia tenian hechos dos asentamientos por gradas, y estaban cubiertos de paños de oro y de seda muy nobles; y asentóse el Rey en el asentamiento de la mano derecha y la Reina á la mano izquierda. Y estaban allí el arzobispo de Santiago que llamaban Don Juan de Limia, y el obispo de Burgos, y el obispo de Palencia, y el obispo de Calahorra, y el obispo de Mondoñedo y el obispo de Jaen. Y aquel arzobispo de Santiago que llamaban Don Juan de Limia dijo la misa y oficiáronla las monjas del monasterio; y todos los obispos estaban revestidos de pontifical, y sus luas en las manos y sus mitras en las cabezas. Y estaban asentados en sus facistelos, los unos á la una parte del altar, y los otros á la otra, y cuando hubo llegado el arzobispo, el Rey y la Reina vinieron ambos á dos do los estados estaban, é hincaron los hinojos ante el altar y ofrecieron sus ofrendas; y el arzobispo, y los otros obispos bendijeron al Rey y á la Reina con muchas oraciones y bendiciones y descosieron al Rey los paños en el hombro derecho, y ungióle el arzobispo al Rey en la espalda derecha con olio bendito que el arzobispo tenia para esto; y cuando el Rey fué ungido tornóse á el altar. Los perlados y el arzobispo y los obispos bendijeron las coronas que estaban en el altar, y cuando fueron benditas, el arzobispo y los obispos arredráronse del altar y fuéronse á asentar cada uno en su lugar. Y cuando el altar fué desembargado de ellos el Rey subió al altar y tomó la su corona de oro con piedras preciosas y de muy gran precio, y púsosela en la cabeza; y tomó luego la otra corona y púsosela á la Reina, y tornóse á hincar los hinojos ante el altar segun que antes estaba; y estuvieron asi, hasta que hubieron alzado el cuerpo de Dios, el Rey y la Reina, y despues fuéronse cada uno de ellos á sentar en sus lugares, y estuvieron así las coronas en las cabezas hasta la misa acabada. Y dicha la misa, el Rey salió de la iglesia y fué á su posada encima de un caballo, y todos los ricos-hombres á pié; y la Reina fuese luego de allí á poco tiempo. Y en este dia bofordaron y lanzaron á tablados, y justaron muchas compañas y fueron hechas muchas alegrías por la fiesta de la coronacion.

»Otro dia el Rey mandó venir á su palacio á todos aquellos que habian de ser caballeros...

»Y díjoles el Rey en como tenía por bien que otro dia recibiesen de él honra de caballería; y antes de esto les habia mandado dar paños de oro y de seda, y á otros, paños de lana, á cada uno segun lo que le convenia, y mandóles dar espadas guarnidas á todos. Y en este dia en la tarde fueron todos juntados en su posada del Rey en las

casas del obispo de Búrgos en un palacio que el Rey habia mandado hacer aderezar de muchos paños de oro y de seda para esto. Y el Rey mandó que fuesen todos delante de él de dos en dos, y que fuese delante de cada uno de ellos un escudero que llevase el espada, y á las espaldas del Rey que fuesen las sus guardas; y los que llevasen las armas de estos caballeros noveles, que fuesen detras de las guardas de dos en dos ordenadamente, segun que iban los señores. Y otrosí mandó el Rey que hiciesen esto y lo ordenasen de esta manera Juan Martinez de Leyva y Ruy Perez de Biedma y Ruy Gutierrez Quexada y Pero Fernandez Quexada que eran caballeros, y mandó á los alguaciles de su corte que hiciesen ir todas las gentes delante de todos los caballeros noveles, y que no consintiesen que ninguno fuese entre ellos; y de allí salieron todos con muchos cirios de cera que el Rey habia mandado hacer para estos caballeros, y fueron á velar todos esa noche á la iglesia de Santa María la Real de las Huelgas donde el Rey se habia coronado, y fueron todos estos caballeros con el Rey; y Juan Martinez de Leyva y Ruy Perez de Biedma y Ruy Gutierrez Quexada y Pero Fernandez Quexada ordenáronlo segun que el Rey se lo habia mandado, en esta manera. Iba el Rey en un caballo, y de la una parte la Reina: de la otra parte del Rey iban Don Alfonso de la Cerda hijo del infante Don Fernando. Y de la otra parte iba el Arzobispo de Santiago, é iba delante del Rey, Don Pero Hernandez de Castro y Don Juan Alfonso de Haro que iban en uno. Y delante de estos iban Don Juan Alfonso de Alburquerque y Don Ruy Perez Ponce de Leon señor de Marchena y el vizconde de Tarcas. Y delante de estos iban en uno Don Alvar Perez de Guzman y Don Alfonso Méndez de Guzman que fué despues maestre de Santiago, y delante de estos iban Don Luis de la Cerda hijo de Don Alfonso, y Alvar Diaz de Haro hermano de Don Juan Alfonso de Haro, y delante de todos estos los otros... segun que el Rey lo habia mandado, y otrosí segun los caballeros lo habian ordenado. Y, desque todos fueron en la iglesia de Santa María, el Rey descendió allí con ellos, y mandó como estuviesen allí ordenadamente á los altares, y mandó cuales estuviesen á cada altar do habian de velar. Y otro dia en la mañana fué á la iglesia y armólos todos caballeros ciñendo á cada uno de ellos la espada. Y estos caballeros estaban todos armados de todas sus armas al tiempo que rescebian la Caballeria; y, desque hubieron rescibido del Rey la Caballeria, tiraron de sí las armas y vistieron sus paños de oro y de seda y de lana que el Rey les habia dado, y partieron todos de allí con el Rey, y fueron todos á comer con él en su palacio de las Huelgas...

»Y otro dia los ricos-hombres, que el Rey armó caballeros, hicieron otros caballeros... Y otro dia estos ricos-hombres hicieron sus caballerias, y vinieron todos á comer con el Rey en el su palacio, y los ricos-hombres y aquellos que habian recibido honra de Caballeria de ellos, y todos los otros que el Rey habia armado caballeros...»

Siguiéronse las abadesas Doña María Rodriguez Rojas en 1339, Doña Urraca Fernandez de Herrera en 1351, y Doña Leonor Rodriguez Barba en 1361.

En el año de 1366, dice la *Crónica del Rey Don Pedro*, «despues que el rey Don Pedro partió de Burgos... llegó ende Don Enrique, y fué ahi recibido por rey; y fué este el segundo de los reyes de este nombre que reinaron en Castilla y en Leon. Y luego hizo hacer el rey Don Enrique en las Huelgas, (que es un monesterio Real de dueñas cerca de la ciudad de Burgos que hubieron fundado los reyes de Castilla), muy grandes aparejos; y coronose allí por rey. Y de aquí adelante en esta Corónica se llama rey. Y como el rey Don Enrique fué coronado, los de la ciudad de Burgos besáronle la mano por su rey y su señor, y muchos caballeros é hijos-dalgo que alli eran, y otros muchos que vinieron á él despues; y llegaron ahí los procuradores de ciertas ciudades y villas del Reyno á lo tomar por su rey y señor.»

Ocuparon la Abadía, en 1367 Doña María Gonzalez, segunda, y en 1369, Doña Estefanía de Fuente Almexir.

El rey Enrique II, en Búrgos el dia 4 de Noviembre de 1371, otorgó un privilegio en que decia: «por facer bien é merced á vos Doña Estebania de Fuente Almejir, que estades presente, abadesa del nuestro monesterio de Santa María la Real de las Huelgas, cerca de la muy noble cidat de Burgos, cabeza de Castilla et nuestra cámara, et al convento del dicho nuestro monesterio, á las que agora hí son ó serán de aquí adelante, et porque sean tenidas de rogar á Dios por la nuestra vida é por la nuestra salud et de la reina Doña Juana mi muger, et del Infante Don Juan nuestro fijo primero heredero, et por cuanto el dicho nuestro monesterio es cosa apartada et fechura et limosna de los Reyes onde nos venimos é de nos, et por razon que nos recebimos honra de coronamiento en el altar de Santa María la Real del dicho nuestro monesterio, et porque habemos gran talante de faser bien é merced en el dicho nuestro Monesterio, damos vos en limosna que hayades de aquí adelante en cada año por juro de heredad para siempre jamás veinte mil maravedís...»

Doña Urraca de Herrera fué elegida abadesa hácia el año de 1377.

En la *Historia del Rey Don Juan I*, en el año de 1379, leemos lo siguiente. «Este rey Don Juan fué el primer rey que así hubo nombre de los reyes que reinaron en Castilla y en Leon; y empezó á reinar de edad de 21 años y dos meses y medio. Y luego, el dia de Santiago, adelante en este dicho año, se coronó en el monesterio de las dueñas en las Huelgas de Burgos; y en aquel dia que el se coronó, hizo coronar á la reina su mujer Doña Leonor que era hija del rey Don Pedro (el IV) de Aragon. Y otrosí aquel dia que se coronó, armó cien caballeros de su reino, de linage de ricos-hombres y caballeros. Y fueron hechas en aquellos dias grandes fiestas allí en la ciudad de Burgos. Y dió el Rey á la dicha ciudad de Burgos entonces la villa de Pancorbo, porque se habia coronado en aquella ciudad; é hizo allí sus Córtes y confirmó todos los privilegios y juró de guardar las franquezas y buenos usos y buenas costumbres del Reino.»

El mismo rey, en el mencionado año, fundó el monasterio de Renuncio, á una legua de Búrgos, y le donó al de Santa María la Real de las Huelgas, del cual fueron á poblarle nobilísimas y eminentes monjas, quedando el nuevo monasterio como filiacion del de las Huelgas.

Obtuvieron la prelacía Doña Urraca Perez de Orozco cerca del año 1396; Doña Juana de Zúñiga, hermana del conde D. Pedro Stúñiga, progenitor de los duques de Béjar, hácia el de 1404; Doña María Sandoval en 1429, y Doña María de Guzman en 1433, quien por componer gravísimo litigio de sus monjas, se trasladó á Torquemada; reformó esta filiacion, y las llevó nueva abadesa.

Sucedieron Doña María Almenarez en 1444, Doña Juana Guzman, primera, en 1459, Doña Urraca de Orozco en 1474, y algunos años despues Doña Leonor de Mendoza.

El papa Inocencio VIII, á 30 de Julio de 1487, y en 1489, repitió todas las gracias concedidas al Monasterio de las Huelgas por anteriores Pontífices, y concediólas de nuevo.

Trascurrieron cerca de 290 años sin que á la abadesa y Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas se disputase la jurisdiccion de sus filiaciones y visitarlas y gobernarlas, hasta que en 1490 el obispo de Segovia, D. Juan Arias de Avila, se entrometió á hacer la visita de estas filiaciones, en virtud, segun decia, de ciertas letras apostólicas; y violentamente, por su propia autoridad, quitó las abadesas perpétuas y las instaló trienales, produciendo trastorno en las antiguas leyes y gobierno, y grandes disturbios en los monasterios, con grave perjuicio de éstos y de la jurisdiccion de la abadesa de las Huelgas, legítima prelada de todas sus filiaciones. Esta, sabiendo lo que acontecia, se quejó de tan gran violencia al Sumo Pontífice Inocencio VIII, quien, por medio de breve apostólico, comisionó plenariamente á tres abades cistercienses, para que procediendo como jueces en tal causa contra lo ejecutado por el obispo de Segovia, amparasen en su eclesiástica jurisdiccion y superioridad al Real Monasterio de Santa María. Así consta del aludido breve, cuya traduccion al castellano es como sigue:

«Inocencio obispo, siervo de los siervos de Dios, á los amados hijos abades de los monasterios de Santa María de Rioseco, San Pedro de Gumiel de Izan y San Martin de Castañeda en las diócesis de Búrgos, Osma y Astorga, salud y bendicion apostólica. Gustosamente condescendemos á los humildes votos de los que nos imploran, y los amparamos con favores oportunos. Poco há se presentó ante nos peticion por parte de las amadas hijas en Cristo Leonor abadesa, y comunidad del monasterio de Santa María de las Huelgas, extramuros de Burgos, de la órden del Cistér; la cual contenia que áun cuando las abadesas que por tiempo son de dicho monasterio y del de Perales y de otros monasterios á él sujetos, que se llaman filiaciones de la dicha órden, en las diócesis de Búrgos, Palencia, Calahorra, Osma y Leon deban ser perpétuas, segun la fundacion de dichos monasterios y la antigua y aprobada costumbre observada hasta ahora pacíficamente; y que la confirmacion de las dichas abadesas, que sucesivamente son elegidas por la mayor parte de los monasterios, legítimamente pertenece y toca á las mismas abadesas y convento de Santa María en la pacífica posesion, ó cuasi, del referido derecho de confirmar, de tan largo tiempo á esta parte que lo contrario no existe en la memoria ó recuerdo de los hombres. No obstante lo dicho, nuestro venerable hermano Juan obispo de Segovia, teniéndose por reformador de dichos monasterios en virtud de ciertas letras apostólicas, no habiéndole sido dada por dichas letras facultad alguna para lo referido, entre otras cosas que *ex abrupto* y de hecho ha mandado por ciertas ordenanzas y decretos suyos, una es que dichas abadesas y cada una de ellas, sean elegidas por solos tres años, y que solamente por un triennio rijan y administren sus monasterios; y que habiendo pasado de hecho á despojar á algunas abadesas de dichos monasterios sujetos, privándolas de sus abadías, introdujo y puso en ellos por abadesas algunas monjas de dicha órden, y ha ocasionado á dichos monasterios muchos gastos, pérdidas y daños de todas maneras. A que se añade que dichas monjas han sido intrusas como de hecho lo están en

dichos monasterios sujetos, sin confirmacion de dicha Leonor abadesa y su convento, y no en pequeño perjuicio y gravámen suyo. Por lo cual nos ha sido suplicado con toda humildad por parte de las dichas Leonor abadesa y su convento, que nos dignemos cometer en algunos varones religiosos y graves, en aquellos parages, todo el conocimiento, así de la causa principal como de cada una de las nulidades é invalidaciones de los mandatos, decretos, ordenanzas, prefaturas é intrusiones mencionadas; y de todas y de cada una de las demas cosas que en perjuicio de los referidos monasterios han sido ejecutadas por el Obispo y monjas sobredichas en cualquiera manera; y así mismo de las causas que se intentan mover contra dichas intrusas y otras algunas monjas de la Orden y monasterios referidos, acerca de las dichas amociones y privaciones y demás escesos que con la dicha ocasion se han cometido, ó que en todo nos dignemos proveer, con benignidad apostólica, de oportuno remedio.

» Nos pues, inclinándonos á los referidos ruegos, por las presentes letras apostólicas mandamos á vuestra discrecion, que vosotros ó los dos ó el uno de los tres, citando á las referidas monjas y á otras cualesquiera personas que deban ser citadas; oidas las cosas que de una y otra parte alegaren, y conociendo tambien acerca del negocio principal, sin admitir apelacion, determineis legítimamente lo que fuere justo, haciendo por censuras eclesiásticas que lo que decreteis sea firmemente observado; y si los testigos que fueren nombrados se escusaren por pasion, odio ó temor, los compelereis con censuras, sin apelacion alguna, á que digan la verdad: no obstante la Bula de nuestro predecesor Bonifacio VIII, en la cual, entre otras cosas, se contiene: que ninguno sea llamado á juicio fuera de su ciudad ó diócesis, sinó en ciertos casos esceptuados; y que en estos solo pueda ser compelido á comparecer en el término de un dia de camino fuera de los límites de su obispado; y que los jueces diputados por la Silla Apostólica no puedan proceder contra persona alguna fuera de ciudad ó diócesis adonde tienen su comision, ni cometer sus veces á otra ú otras personas. Todo lo cual no queremos que obste, como ni otras cualesquiera constituciones apostólicas en contrario, como quiera que en fuerza de estas letras ninguno sea obligado á comparecer mas que á distancia de dos dias de camino. Y asimismo no queremos que acerca del presente caso tengan valor alguno que obste, si acaso á la dicha órden le está concedido por la Silla Apostólica, que las personas de ella no puedan ser citadas á juicio, suspensas, ni excomulgadas, ni en ellas ni en sus monasterios se pueda poner entredicho por letras apostólicas, que no hagan plena y expresa mencion palabra por palabra del referido indulto ú otra cualquiera indulgencia general ó especial de dicha Silla Apostólica, de cualquier tenor que sea, por la cual no expresada, ó del todo insertas en las presentes, pueda en cualquier manera ser impedido el ejercicio de vuestra jurisdiccion en esta parte. Dada en Roma en San Pedro, año de la Encarnacion del Señor de mil cuatrocientos noventa, á ocho de Junio, año sesto de nuestro pontificado.»

En virtud de la precedente bula, los tres abades, como apostólicos jueces, conocieron en las causas que ella indica, y hecha escrupulosa averiguacion, declararon ser nulo cuanto el obispo habia ejecutado, depusieron á las abadesas por él nombradas, y restituyeron á las perpétuas las abaciales sillas, consiguiendo, con el castigo y la reforma, que las filiaciones volviesen á la debida obediencia de su legítima prelada la abadesa del Real monasterio de Santa María de las Huelgas.

Doña Eva de Mendoza obtuvo la prelacía en el año de 1498.

Nuestro Monasterio de Santa María la Real permaneció durante más de trescientos años en la debida obediencia al abad de Cistér; pero la larga distancia desde Búrgos hasta esta francesa abadía, los innumerables obstáculos, las múltiples dificultades de los caminos, se oponian á la comunicacion, indispensable para el régimen de la comunidad de las Huelgas y de sus filiaciones, por lo cual aquellos abades delegaron su poder á la abadesa de ésta, reservando para sí tan sólo el derecho de visita. Las frecuentes guerras entre España y Francia impidieron, hácia los años de 1500, que el abad de Cistér visitase el Real Monasterio; y conociendo los católicos reyes Fernando é Isabel cuán perjudicial era semejante interceptacion para el Monasterio huelguense, impetraron bulas apostólicas, en virtud de cuyas disposiciones nombraron como visitadores á eclesiásticos seculares.

La infanta Doña Elvira, hija de los reyes de Navarra, á la cual llamaron *la Vírgen prudentísima*, gobernó el Monasterio durante un año, desde 1507 hasta 1508. En su tiempo confirmó todos los privilegios de la Casa la reina Doña Juana *la Loca*, mujer de Felipe I *el Hermoso*.

Doña Berenguela de Velasco, de la esclarecida familia de los Condestables de Castilla, poseyó la abadía cerca de tres años, á saber: desde 1508 á 1511; Doña Urraca Enriquez, hija del Almirante de Castilla, hasta 1516, y Doña Juana de Guzman, segunda, hasta 1517.

Doña Teresa de Ayala fué elegida en el mismo año de 1517.

Más de cien años habian á la sazon pasado sin que los monasterios de las filiaciones diesen motivos de disgusto á las preladas de su Monasterio matriz Santa María la Real de las Huelgas; pero, á causa de haberse concedido en muchas de estas comunidades más hábitos que los convenientes, dejaron de bastar los fondos para cubrir ni áun los más indispensables gastos; y, consumidos los capitales de los dotes, hubo que recurrir á los empeños, viniendo, por tanto, á tan estrecha pobreza que, faltando hasta lo estrictamente preciso para la subsistencia, se vieron las monjas obligadas á buscar su sustento, sometiéndose para ello á comunicar de contínuo con seglares, en perjuicio de su recogimiento y retiro, y aflojando en la observancia del monástico estado. Habiendo llegado esto á noticia de la prelada Doña Teresa de Ayala, trató de atajar tan gran mal, y para su remedio acudió al papa Leon X, el cual, minuciosamente informado del negocio, en el citado año de 1517 expidió bula en forma de breve pontificio, reduciendo á las monjas y legas de las filiaciones á determinado número, prohibiendo bajo graves censuras el dar en cada una más hábitos que los señalados por Su Santidad, y mandando que en lo sucesivo no se pudiesen conferir otros sin expresa licencia de la abadesa del Real Monasterio de las Huelgas. El breve, traducido á la lengua castellana, es como sigue:

«A la muy amada en el Señor Teresa de Ayala, abadesa del Real monasterio de monjas llamado de las Huelgas, extramuros de Burgos; Leon Papa X.

»Amada hija en Cristo, salud y bendicion Apostólica. Hicistenos informar que, aunque tú y las otras abadesas del Real monasterio llamado de las Huelgas, extramuros de Burgos, del órden cisterciense, que por tiempo habeis sido, y que en él loablemente habeis presidido, como tú al presente presides, y bajo de cuya filiacion, visitacion, correcion y sujeccion están notoriamente sometidos algunos otros monasterios de monjas de la misma órden en número de doce que abajo se señalarán, y ocurriendo la vacante en ellos, habeis acostumbrado por el referido derecho de superioridad. maternidad y filiacion, proveer de abadesas ó por lo ménos confirmar con vuestra autoridad las elecciones de ellas; y asimismo habeis acostumbrado corregir, enmendar y proveer saludablemente y segun Dios y conciencia, conforme la ocasion lo pide, á dichos monasterios, así en la cabeza como en los miembros y personas, segun lo pide la cualidad y estado de ellos. Pero porque al presente ha crecido con tanto esceso el número de monjas, como de oficiales y sirvientas en dichos monasterios, y no alcanzan para mantener y costear tanta carga; y lo que peor es, que en dichos monasterios sujetos ó en algunos de ellos, asi en las monjas y otras personas como en sus mismos bienes, se han seguido y cometido repetidas veces varias incomodidades, detrimentos, penurias y necesidades y áun indecencias, en no pequeño desdoro y perjuicio de dichos monasterios sujetos. Por parte tuya, que segun dices eres nacida de noble linage, nos fué humildemente suplicado que en las cosas referidas nos dignásemos, con benignidad apostólica, proveer de oportuno remedio.

»Nos, pues, inclinados á las referidas súplicas, mandamos á tí y á las presentes y que por tiempo fueren abadesas, así de las Huelgas como de los infrascritos monasterios sujetos, y á cada una de ellas en virtud de santa obediencia y pena de excomunion *latæ sententiæ*, suspension y entredicho, y de privacion de las dignidades y oficios que al presente teneis y en adelante pudiéreis obtener, y otras censuras y penas eclesiásticas, que *eo ipso* incurran las que lo contrario hicieren; que vosotras ni ninguna de vosotras se atreva á recibir ni á admitir, so color ninguno, monja ó conversa alguna desde ahora y en tanto que el número de monjas y personas de los infrascritos monasterios se reduzcan al número que aquí señalamos.

»Conviene á saber: en el monasterio de Carrizo, hasta 30 monjas y 5 sirvientas llamadas conversas; en cada uno de los monasterios de Gradêfes, de Cañas, de Vileña, de Villamayor y de San Andrés de Arroyo, hasta 20 monjas y tambien 5 sirvientas ó conversas; y en cada uno de los infrascritos monasterios, es á saber: de Perales, de Torquemada, de Avia, de Barría y Fuencaliente, hasta 12 monjas profesas y 2 conversas. Todos los cuales monasterios están sitos, segun se propone, en los obispados de Leon, Palencia, Osma, Calahorra y Burgos, y sujetos al dicho monasterio de Huelgas. Y además de esto, para que lo aquí establecido dure para siempre é inviolablemente se observe, por la autoridad apostólica y el tenor de las presentes, prohibimos y mandamos á las mismas abadesas y monjas sujetas, bajo las susodichas penas y censuras que, en lo sucesivo, despues de haberse reducido el número de monjas y conversas en dichos monasterios sujetos á la tasa señalada, no reciban, ni osen, ni puedan recibir monjas algunas ó conversas, sino con la autoridad y expresa licencia tuya ó de la que por tiempo fuere abadesa de dicho monasterio de las Huelgas. Y declaramos que así las abadesas de dichos monasterios sujetos que las recibieren, como las monjas profesas y sir-

vientas que fueren recibidas, obrando contra el tenor de las presentes y contraviniendo á esta nuestra inhibicion, incurran *eo ipso* en la excomunion y demás censuras y penas sobredichas, de las cuales no puedan conseguir el beneficio de la absolucion, sino de nos ó de los romanos Pontífices nuestros sucesores que canónicamente entraren, excepto en el artículo de la muerte. Y damos por írrito y nulo todo lo que contra el tenor de las presentes, con ciencia ó por ignorancia, sucediere atentarse, no obstante cualesquier establecimientos, constituciones apostólicas ú otra cualquiera firmeza que tengan á su favor, y todas y cualesquiera cosas que haya en contrario. Dada en Roma en San Pedro, bajo el anillo del Pescador, el dia 13 de Noviembre, año de 1517, quinto de nuestro pontificado.»

En virtud de este breve apostólico, la abadesa de las Huelgas reformó las filiaciones de su Monasterio, y radicó con apostólica autoridad su jurisdiccion y supremacía sobre ellas; porque el derecho de dar el hábito y recibir la profesion, otorgado por el Papa en el precedente documento, es el principal acto de la potestad económica, é infiere en el prelado á quien se concede, inmediata y ordinaria jurisdiccion, como rigurosa y necesaria consecuencia.

El mismo pontífice Leon X, en 1.° de Junio de 1521, confirmó las gracias concedidas por sus predecesores al Monasterio de Santa María de la Asuncion de las Huelgas.

La abadesa Doña Teresa de Ayala hizo labrar los dos altares colaterales dentro del coro.

El abad de Cistér hallándose en el Monasterio de las Huelgas, en 1522, facultó á la abadesa y sus sucesoras para poder nombrar visitadores, así para su casa como para el Hospital del Rey y Filiaciones, con tal que los nombrados fuesen abades ó monjes de la Órden cisterciense, pero no otros.

Terminó el gobierno de Doña Teresa de Ayala el año de 1523; y parece que entónces debió sucederla Doña María de Sandoval, que consta era prelada en 1526.

Felipe II, en 1525, mandó entregar al Monasterio de las Huelgas las penas de Cámara que se recaudasen en los lugares del señorío de la abadesa.

El papa Clemente VII, en Roma á 11 de Marzo de 1526, confirmó lo decretado por el abad de Cistér en 1522, acerca de nombramiento de visitadores, y dispuso que en caso de visitar el Hospital del Rey ó las Filiaciones personas que no fuesen de la Órden, tuviesen indispensablemente que llevar consigo como juez acompañado á un abad cisterciense.

En el referido año de 1526 obtuvo la prelatura Doña Leonor de Mendoza.

El emperador Cárlos V (Primero de España) en 1527 expidió Real privilegio para que el General reformador de la Órden cisterciense no visitase el Hospital del Rey ni los monasterios filiaciones del de las Huelgas.

En 1536, á pesar de lo mandado sobre visitadores, fué admitido á la visita de Santa María la Real el obispo de Palencia D. Luis Cabeza de Baca.

El citado Cárlos I, en 1540, confirió los cargos de abadesa, señora, administradora y reformadora del Monasterio á su tia Doña María de Aragon, hija del Rey Católico Fernando, á pesar de que era monja profesa de la Órden de San Agustin en el convento de Madrigal. Consérvase en la biblioteca escurialense una carta en que el Emperador manifiesta desde Búrgos al cardenal D. Juan Tabera, arzobispo de Toledo, inquisidor general y gobernador del reino, la resistencia de su tia á cambiar el hábito agustino por el cisterciense, de la dispensa que el mismo monarca habia, por tal causa, solicitado del Sumo Pontífice, y dando comision al arzobispo primado de las Españas para buscar fuera de la comunidad de las Huelgas otra religiosa que bajo las órdenes de la infanta entendiera en el gobierno del Real Monasterio, por no poderse, segun afirma, fiar á las monjas la eleccion de su abadesa. La carta original dice lo que al pié de la letra copiamos á continuacion:

«Don Cárlos por la divina clemencia Emperador de los Romanos, augusto Rey de Alemania, de España, de las dos Sicilias, de Jerusalen, etc., muy Reverendo *in Christro* Padre Cardenal Arzobispo de Toledo primado de las Españas, Chanciller mayor de Castilla y Inquisidor general en nuestros reinos y señoríos contra la herética pravedad y apostasía, nuestro muy caro y muy amado amigo: Vimos vuestra letra del 28 del pasado, y el cuidado que tuviste de platicar el artículo de las encomiendas de Indios con las personas que screvis, y avisarnos tan particularmente de lo que en ello os paresce. Os agradescemos mucho que todo ello viene muy bien apuntado y considerado, y así he mandado que se guarde para verlo mas particularmente con los otros paresceres que teníamos, y de la resolucion que acerca de ello tomáremos os mandarémos avisar como es razon.

»Quanto á lo de las Huelgas yo he hablado á la Ilustre Priora mi tia, y informádome particularmente del estado en que está lo de aquella casa; y parece que lo que conviene para la reformacion y buen gobierno della es, qué la

dicha Ilustre Priora todavía mude el ávito, y que para ello se traya de Roma el brebe necesario, y que por su vejez y escusarse parte de los trabajos se busque una persona religiosa que tenga las calidades necesarias para que por horden suya, y juntamente con ella, entienda en la gobernacion de la dicha casa; porque dar libertad á las monjas que eligiesen Abadesa, estando como están al presente las cosas, sería ponerlas en mayores trabajos y desasosiegos, demas de que no elegirian la persona que conviniese, y así havemos mandado escribir á Roma que con brevedad se embíe el dicho breve, y tambien se busque la dicha persona, que sea tal, la qual holgarémos que vos por vuestra parte os informeys sy en los Monesterios de Toledo ó en otra parte la ay, y nos aviseys quien es, y de sus calidades, para que visto se procure de traer la mas conveniente, que en ello resceviremos de vos singular complazencia. Muy Reverendo *in Christo* Padre Cardenal, nuestro muy caro y muy amado amigo, nuestro Señor os haya en su especial guarda y recomienda. De Burgos á 5 de junio de 1542.—*Yo el Rey.*»—(Rúbrica).

Doña Leonor Sarmiento, hija de los condes de Salinas, fué electa cerca del año de 1543. Tuvo que renunciar pronto por haber cegado, y consta que se fué á pasar el resto de su vida en Villamayor de los Montes; de donde, habiendo muerto el dia 10 de Junio de 1545, se trasladó su cadáver al Monasterio de las Huelgas, y fué enterrada en su capilla de Nuestra Señora del Rosario que ella habia hecho fabricar.

Estuvo vacante la silla abacial hasta que por los años de 1552 eligieron las monjas á Doña Isabel de Navarra y Mendoza, hija de los condes de Lodosa, aunque el emperador Cárlos V tenia empeño por el nombramiento de otra.

Los abades de Cistér procuraron siempre mantener la superior jurisdiccion de las abadesas del Real Monasterio, segun lo manifiestan repetidos decretos, entre los cuales merece particular mencion uno del Reverendísimo Juan Loysier, abad 48.° de Cistér, aprobando y confirmando las ordenanzas y estatutos de estas preladas para los monasterios de las Filiaciones, y mandando á estos que obedeciesen y cumpliesen aquellos preceptos. La cédula traducida del latin es como sigue:

«Fray Juan abad de Cistér, á nuestra carísima hija en Cristo la abadesa del Monasterio de las Huelgas, continuo y devoto obsequio siempre en el Señor. Por cuanto por relacion de sugetos fidedignos, haya al presente llegado á nuestros oidos, que vos, en los monasterios que os están sujetos, estableceis y ordenais, y pretendeis ordenar y establecer algunas cosas provechosas á la salud de las almas, y conformes á la mayor honestidad y religiosidad de dichos monasterios; Nos por el tenor de las presentes letras, ratificando, confirmando y aprobando todas y cualesquiera cosas que por vos en la dicha forma racionalmente y conforme á los estatutos regulares de nuestra órden han sido establecidas y ordenadas y que en lo sucesivo ordenáreis y estableciéreis, mandamos firmemente, á todos y á cada uno de los dichos monasterios y personas regulares, que observen y hagan guardar todas las cosas que por vos, en la referida forma fueren instituidas y ordenadas. Dada en Cistér y autorizada con nuestro sello pendiente á catorce del mes de Setiembre año del Señor mil quinientos cincuenta y seis. Refrendada por Cromancio, secretario del Reverendísimo Abad General.»

La precedente cédula manifiesta que las abadesas de las Huelgas pueden hacer leyes, definiciones y mandatos para los monasterios de su obediencia y para todas las personas regulares súbditas de aquellas.

Habiendo llegado al conocimiento del abad de Cistér que el obispo de Palencia D. Luis Cabeza de Baca habia, segun dijimos, sido recibido á la visita del Real Monasterio, lo hizo presente al pontífice Paulo IV, quien, desde Roma en 7 de Julio de 1559, expidió apostólico decreto declarando que la visita y reformacion del Monasterio, de sus filiaciones y del Hospital del Rey, pertenecian únicamente al abad general de Cistér, debiendo guardarse en ellas la voluntad del fundador y los privilegios cistercienses, y conminando con gravísimas penas á todos los visitadores que no fueran conformes con lo dispuesto en aquellos privilegios.

La abadesa Doña Isabel de Navarra y Mendoza, murió en el año de 1560, y fué sepultada en la capilla de la Ascension, que ella misma hizo labrar en el Claustro.

Sucedióla Doña Catalina Sarmiento, sobrina de su antecesora Doña Leonor Sarmiento.

El Sumo Pontífice San Pio V, en Roma, á 21 de Agosto de 1566, expidió bula inhibitoria y citatoria contra los arzobispos y provisores de Búrgos que pretendian ó pretendiesen introducir alguna novedad sobre la jurisdiccion eclesiástica de las abadesas de las Huelgas.

A la abadesa Doña Catalina siguieron Doña Inés Manrique de Lara, hija de los duques de Nájera, electa el año de 1569, y Doña Francisca Manrique, hija de los marqueses de Aguilar, en el de 1570.

Hizo Doña Francisca grandes gastos en obras para la sala del Capítulo, y construyó de nuevo en el Claustro las capillas de la Cruz y de Belen.

En 21 de Abril de 1573, el Capítulo general de Cistér concedió á las abadesas de nuestro Real Monasterio, que el confesor de éste pudiese, en nombre de la abadesa y del Monasterio, obligar con censuras á sus súbditos.

Las nuevas guerras surgidas entre España y Francia, dificultando cada vez más las ordinarias comunicaciones entre ambos reinos, fueron causa de que, á pesar de los referidos mandatos y determinaciones, fuera admitido como visitador, en 1580, al obispo de Osma D. Sebastian Perez.

No les fué permitido á las monjas de Santa María la Real tener criadas seglares, hasta que en 1581, el general de Cistér concedió que las ancianas ó enfermas las tuviesen, encargando á la abadesa que obrase en el particular con arreglo á su conciencia. Posteriormente, el abad de Poblet, con ocasion de visitar este Monasterio, otorgó licencia para que cada señora pudiese tener una *moza* á su servicio.

En el recien citado año murió Doña Francisca Manrique, y fué sepultada en la capilla de Belén que ella habia hecho erigir.

Reemplazóla Doña Leonor de Castilla, descendiente del rey Don Pedro, generalmente apellidado *el Cruel*, y fué la última de las abadesas perpétuas.

Gastó 2.000 ducados en la capilla de San Juan Evangelista.

En su tiempo, en 1587, visitó el Monasterio, de órden del rey Felipe II, el obispo de Osma D. Sebastian Perez. «Nimiamente devoto (dice el R. P. M. Fray Joseph Moreno Curiel), cuando estaba haciendo su visita quiso ver al Santo Rey (Alfonso VIII), haciendo levantar la laude, punto en que se hincheron todos de olores y fragancias celestes. Vieron con muy buen adorno el Real y venerable cuerpo: halláronle que aun estaba entero, fresco, é incorrupto, sentado (dice Parreño) en una silla Real sobre una almohada blanca de Holanda, ó en un escaño dorado, como Morante lo pinta en los manuscritos de su historia; tan sano almohada y vestidos, como pudieron estarlo cuando se hicieron de nuevo, con haber pasado ya 373 años, (pues murió y fué sepultado el de 1214, y este registro fué el año de 1587); de los cuales estuvo primero en la capilla de las Claustrillas muy cerca de 40 años, hasta que le puso aquí, adonde se guarda hoy, el rey San Fernando su nieto. Vió, pues, el devoto Obispo, que tenia un rico anillo en un dedo (Morante trae que eran cinco sus anillos de pedrería y oro), y por regalar con él á su rey Felipe II, le tomó y se le envió, hallando en vez de gracias desvíos. Volvió á enviarle el anillo para que se le volviese á poner, diciéndole estas razones con entereza y seriedad: «Yo no os envié á visitar los muertos, sino á los vivos. ¿Cómo os atrevísteis »vos á haber quitado ese anillo de aquella mano Real y sagrada de un rey santo, cuyo igual no le han tenido las »coronas?» Vínose á restituirle, obligado del mandato del Rey; y, estando aun en el Convento le dió una gran enfermedad, con la que en Gumiel de Izan murió sin haber vuelto á su casa; llevando á ella su cadáver, conducido en una litera.»

Murió Doña Leonor de Castilla en el mismo año de 1587, y fué inmediatamente elegida en su lugar Doña Inés Enriquez, hija del Adelantado mayor de Castilla.

El papa Sixto V, en 14 de Enero de 1589, año cuarto de su pontificado, expidió, á peticion del régio Monasterio y del rey Felipe II, pontificio breve mandando que en lo sucesivo las abadesas de Santa María la Real fuesen trienales, y estableciendo, como jueces conservadores, á los obispos de Osma, Calahorra y Plasencia. Es verosímil que por aquel tiempo empezase á durar no más de tres años el gobierno de las preladas en los monasterios de las filiaciones. Hasta entónces las abadesas de las Huelgas habian sido perpétuas.

Doña Leonor de Castilla cumplió su trienio en el año siguiente, es decir, en el de 1590. Su sucesora Doña Beatriz Manrique, hermana de anterior prelada cuyo nombre fué Doña Francisca, falleció hácia el fin de su trienio, faltándola un mes para completarle, en el año de 1593.

Doña Juana de Ayala fué gobernadora durante un mes, y despues tres años abadesa. «Por esta (afirma el citado Moreno Curiel) se dice aquello de que pidiendo á Clemente VIII concediese aquí en las Huelgas un Altar de alma perpetuo, se negaba á conceder, por ser en esto detenido; y el cardenal Aldrobandino le persuadia á que lo hiciera, añadiendo el celebrado chiste de que si Su Beatitud se hubiera de casar, no encontraria otra eclesiástica ni mas grande ni mas ilustre. Fué el caso de hecho, y que así lo concedió el Pontífice informado de todo.»

Doña Inés Enriquez volvió á regir la abadía en 1596, y apenas cumplido su trienio, falleció en el año de 1599.

Entónces fué elegida por segunda vez prelada Doña Juana de Ayala. Adornó el enterramiento de los reyes fundadores, y murió, ántes de terminar su trienio, en 1601.

En el mismo año la reemplazó Doña María de Navarra y de la Cueva, la cual dispuso que los Reverendos Padres Gaspar de Úbeda y Agustin Lopez, hiciesen, para el Monasterio de las Huelgas, ciertas leyes que firmó el arzobispo Sypontino, y que esta abadesa dió á las monjas de Santa Ana de Málaga, sujetas al Diocesano, y á las de San Joaquin y Santa Ana, de Valladolid, cuyo Monasterio era filiacion del de las Huelgas, por haberse trasladado allí el antiguo de Perales en el año de 1596.

Habiéndose suscitado algunas desavenencias entre el Monasterio de Santa María la Real y el General de Cistér, el rey Felipe III, no sólo prohibió la entrada en España al cisterciense abad general, sino que solicitó y obtuvo breve de Clemente VIII, expedido en Roma á 15 de Diciembre de 1603, nombrando superior ordinario, en cuanto á la visita de este régio Monasterio y de sus filiaciones, al obispo de Palencia, en su ausencia al de Osma, y en último recurso al de Calahorra. Posteriormente, entró á sustituir al Reverendísimo General de Cistér la Real Cámara de Castilla, á la cual únicamente competia providenciar sobre todos los asuntos que ántes eran exclusivamente propios del recien citado General.

Concluido el trienio de Doña María de Navarra en 1604, quedó vacante la silla abacial durante un año.

Doña Francisca de Villamizar Cabeza de Baca y Quiñones, electa en 1605, cumplió su trienio en 1608.

Fué sustituida por Doña Juana de Leyba, que hermoseó la capilla de San Juan Evangelista, y gobernó sólo durante dos años, á fin de que tomase el mando del Monasterio Doña Ana, hija de Don Juan de Austria, el vencedor de la batalla naval de Lepanto, y nieta, por consecuencia, del emperador y rey Cárlos V.

Era Doña Ana de Austria monja en el Convento de Agustinas de Madrigal, desde donde Felipe III, usando de la misma autoridad que su abuelo, la hizo trasladarse al Monasterio de Santa María la Real, á ser abadesa de las Huelgas. Llegó á éste á principios de Junio de 1610; pero pasó un año en reconocer la Casa, por lo cual no comenzó á gobernarla hasta el de 1611. Trocado el hábito de San Agustin por el de San Bernardo, fué abadesa perpétua y bendita por breve del pontífice Paulo V, expedido á instancia de Felipe III, primo-hermano de Doña Ana, quien la visitó en este Monasterio. Esta magnánima y virtuosa señora hizo muchísimas obras en el edificio, renovando casi toda la Casa; erigió la capilla de San Juan Bautista, en que está enterrada, y construyó la parte que mira hácia el Molino, en la cerca ó muralla del Monasterio.

Urbano VIII, en bula de 22 de Mayo de 1629 que comienza *Sedis apóstolicæ,* calificó terminantemente, al Monasterio y á su abadesa, de independientes de prelado diocesano ó sea *nullius diœcesis.*

Doña Ana de Austria murió en el mismo año á 28 de Noviembre, habiendo tenido el mando durante diez y ocho años, tres meses y veintiun dias. Desde entónces las abadesas de las Huelgas volvieron á ser trienales.

Fueron sus sucesoras Doña Ana María Manrique de Lara, que, electa en 1630, tuvo durante todo el trienio la abadía; y Doña Catalina de Arellano y Zúñiga, hija legítima del conde de Aguilar y señor de los Cameros, elegida en 7 de Abril de 1633, y fué prelada durante sus tres años.

El citado papa Urbano VIII, por bula de 2 de Octubre de 1634 aprobó y confirmó perpétua é irrevocablemente con la apostólica firmeza y fuerza, todos los privilegios, indultos, prerogativas, preeminencias, libertades, inmunidades, exenciones y otras gracias, tanto espirituales como temporales concedidos por cualesquiera romanos pontífices sus predecesores, y por la Santa Sede y sus legados, vice-legados y nuncios, de cualquier modo, en cualquier tiempo, bajo cualesquier tenores y formas, con tal que estuviesen en uso. Con esta bula se aseguraron todas las concesiones de que habian disfrutado y usado sin intermision alguna las abadesas y el Monasterio de Santa María la Real. Gregorio VIII, expresa en este escrito que habian gozado estos privilegios y gracias áun ántes de sujetarse al de Cistér; por lo ménos en todo lo que no pendia de él, ni requería cesion suya, como la necesitó para el asunto de las Filiaciones.

Doña Magdalena Enriquez Manrique de Ayala, prima del Almirante de Castilla, electa en 20 de Abril de 1636, cumplió su trienio.

Doña Catalina de Arellano y Zúñiga, volvió á ser abadesa el dia 9 de Mayo de 1639; y lo fué sólo durante dos años y cuatro meses, que hasta entónces le duró la vida.

Reemplazóla Doña Francisca Beaumont y Navarra, descendiente de los condes de Beaumont, título nobiliario radicante en la comarca francesa denominada Normandía, por Don Cárlos de Beaumont que se casó en Navarra, y fué

entre los de su linaje el primer alférez de aquel reino por merced de su primo el rey Cárlos II, de Navarra (1343-1386). Doña Francisca fué elegida en 8 de Setiembre de 1641 y cumplió su trienio.

El rey de España Felipe IV, en el año de 1643, eximió de toda visita á los escribanos del Monasterio de las Huelgas y del Hospital del Rey.

Doña Ana María de Salinas, á quien cognominaron *la Anacoreta*, tomó posesion de la abadía en 10 de Noviembre de 1644 y la rigió durante poco más de un año.

Fueron despues sucediéndose Doña Ana Jerónima de Navarra y de la Cueva, que murió poco ántes de acabar su trienio; Doña Jerónima de Góngora, elegida en 8 de Mayo de 1648, y completó su trienio; Doña Francisca de Beaumont y Navarra, que ántes habia sido abadesa estuvo por espacio de dos meses, en 1651, rigiendo el Monasterio como gobernadora; Doña Isabel Osorio y Leyba que desde su eleccion en 15 de Julio de 1651 vivió solamente año y medio; Doña Ana Catalina Gamiz y Mendoza, que fué gobernadora desde Enero hasta últimos de Junio de 1653, en cuyo dia 30 salió electa Doña Antonia Jacinta de Navarra y la Cueva, sobrina de su antecesora Doña Ana Jerónima, que cumplió su trienio, murió en 24 de Agosto de 1656, y fué sepultada en la Sala de Capítulo; Doña Jerónima de Góngora fué segunda vez elegida en 5 de Julio de 1656, habiendo asistido como presidente el obispo de Osma don Juan de Palafox, y acabó su trienio; Doña Isabel de Tebes, nombrada en 2 de Setiembre de 1659, y tambien completó sus tres años; Doña Inés de Mendoza y Miño, en 6 de Setiembre de 1662; Doña Lucía de Quiñones, en 1665; Doña Isabel María de Navarra y de la Cueva, hermana de Doña Antonia Jacinta, en 25 de Octubre de 1668; Doña Magdalena de Mendoza, en 5 de Noviembre de 1671; Doña Isabel María de Navarra y de la Cueva, segunda vez, elegida en 8 de Noviembre de 1674; Doña Inés de Mendoza y Miño, segunda vez, en 9 de Noviembre de 1677, falleció en 10 de Abril de 1680, siete meses ántes de finalizar el período de su abadía; Doña Maria de Velasco, en 29 de Abril de 1680, y vivió sólo hasta últimos de Setiembre; Doña Magdalena de Mendoza y Miño, segunda vez, elegida en 24 de Octubre de 1680; Doña Felipa Bernarda Ramirez de Arellano, en 4 de Noviembre de 1683; Doña Ana Bravo de Oyos y Acevedo, á primeros de Noviembre de 1686, y espiró ocho dias despues; Doña Melchora Bravo de Oyos, hermana de la anterior, en 6 de Diciembre de 1686; Doña Teresa Orense Manrique Dávila, en 1689; Doña Ana Jerónima Guerrero y Contreras, hija del señor de Leza, en 12 de Agosto de 1692; Doña Melchora Bravo de Oyos, segunda vez, promovida á la dignidad en 1.° de Setiembre de 1695, y sólo vivió despues ocho meses; Doña Teresa Orense Manrique Dávila, segunda vez, á primeros de Diciembre de 1696, y rigió hasta igual tiempo de Abril de 1698; Doña Inés de Ocio y Mendoza, de la estirpe de los condes de la Corzana, hija de don Joseph de Ocio, caballero del hábito de Santiago, en 19 de Mayo de 1698; Doña Ana Jerónima Guerrero y Contreras, segunda vez, en 15 de Junio de 1701; Doña Teresa Josepha de Lanuza, hermana del conde de Clavijo, en 24 de Junio de 1704; Doña Ana Jerónima Guerrero y Contreras, tercera vez, á 1.° de Agosto de 1707.

Quedó vacante la abadía durante más de un año, y fué en este tiempo gobernadora del Monasterio Doña Inés de Ocio y Mendoza, que ántes habia sido abadesa.

Doña Teresa de Lanuza fué segunda vez elegida abadesa, en 29 de Setiembre de 1711; Doña Ana Jerónima Guerrero, cuarta vez, en 5 de Noviembre de 1714, y murió en 26 de Octubre de 1715.

La priora Doña Teresa Badarán de Ossinalde, estuvo gobernando mientras la vacante, hasta que fué promovida á la dignidad abacial, en 1.° de Julio de 1716, y murió en 9 de Agosto de 1718. Fué hija del muy ilustre D. Martin Badarán, caballero del hábito de Santiago y consejero de Castilla.

Volvió á gobernar la priora Doña Inés de Ocio y Mendoza, hasta que espiró, á últimos del mes de Mayo de 1719, y desde entónces estuvo gobernando, hasta la siguiente eleccion, la señora Doña Josepha de Miranda, sucediendo despues en la privilegiada silla, nobilísimas damas, cuyos nombres, para no alargar demasiado el texto de esta monografía, ponemos en la nota (1).

(1) Doña María Magdalena de Villarroel Cabeza de Baca, hija del marqués de San Vicente y de la nobilísima Doña Francisca Cabeza de Baca, hija del marqués de Fuente Oyuelo, fué elegida en 29 de Abril de 1720; Doña Ana María Helguero y Albarado, hija del muy ilustre D. Pedro Helguero, caballero del hábito de Calatrava y castellano mayor del Castillo de Santa Cruz y despues de San Felipe de la villa de Santander, electa en 2 de Mayo de 1723; Doña María Magdalena de Villarroel, segunda vez, en 4 de Mayo de 1726, Doña Ana María de Helguero y Albarado, puesta otra vez en el gobierno el dia 7 de Mayo de 1729, hizo, entre muchísimas obras nuevas, escalera nueva á la celda abacial, que en el Monasterio dicen la abadía; Doña Clara Antonia de Helguero y Albarado, hermana de la anterior, en 1732; Doña María Teresa Badarán de Ossinalde, hermana de su predecesora Doña Teresa Badarán de Ossinalde, en 14 de Mayo de 1735; Doña Isabel Rosa de Orense, en 1738; Doña María Teresa Badarán, segunda vez, en 1741, Doña

III.

Las principales partes de que consta el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, son: la iglesia, algunas capillas separadas de ésta, la portería, el claustro principal, las Claustrillas, la Sala de Capítulo, la celda abacial, llamada la abadía, y las particulares habitaciones de las *señoras*, que, á manera de independientes casitas, se distribuyen por el espacioso recinto; incluyéndose todo ello, con más la porcion de tierra destinada á jardines y horticultura, y dos patios exteriores llamados *compases*, dentro de fuerte y elevado muro de piedra, perforado por ojivales puertas.

La *iglesia*, erigida por Fernando III, pertenece por su género de arquitectura al estilo apuntado ú ojival del gusto primario, y consta de tres altas y desahogadas naves y crucero, dividiendo la mayor, de las colaterales, lisos arcos ojivos sobre pilares gruesos. De estos suben esbeltas columnas empotradas á recibir las recaidas de resaltadas fajas que dividen en compartimentos las bóvedas por arista. Ábrense, en la parte superior del muro correspondiente á cada compartimento, ventanas de medio punto, largas, estrechas y sesgadas, lisas en el crucero y cuerpo de la iglesia, y con una columnita á cada lado en el ábside, en donde tambien se encuentran algunas ventanas de ojiva. La porcion de las naves, que se extiende desde la imafronte hasta el crucero, se incluye en la clausura, destinado todo su ámbito á coro, de las señoras, la nave mayor, con larguísimas sillerías rematando en las armas de Castilla y de Leon, y con sus correspondientes reclinatorios de nogal; de las legas, que allí se denominan *religiosas* ó *freilas de hábito negro*, las naves colaterales. En los costados de la capilla mayor hay otro coro con sillas para veintiun capellanes, adornadas solamente con algunos escudos de armas de España, esculpidos en los respaldares. El retablo del altar mayor es de gusto churrigueresco, y se labró á mediados del siglo XVII. La imafronte no presenta otro saliente, en su lisa superficie, sino dos muy resaltados estribos que dividen la nave central de las colaterales, y otros dos unidos á escuadra en el ángulo de la del Evangelio; ábrese en cada nave sencillísima ventana ojival, y otra circular y diminuta en el tímpano del agudo fronton que termina la fachada de la nave mayor. Corre, por la parte exterior de la nave lateral del Evangelio, contigua y paralela á ella, anchurosa galería con puertas y ventanas, hoy tapiadas, que se abrian hácia uno de los patios ó compases; en ella están instalados los confesonarios de las monjas. La portada de ingreso para el público, labrada en el extremo septentrional del crucero, es de estilo románico, y está precedida de ancho vestíbulo, alumbrado por atrevido roseton del mismo estilo, y en que, á manera de rayos de rueda, dan vuelta arcos de medio punto sobre cilíndricas columnas pareadas en fondo con las basas de todas reunidas en el centro de la claraboya; la puerta del vestíbulo es moderna y de órden dórico. Denomínase este átrio *nave de los Caballeros*, por ostentarse allí los sepulcros de algunos señores obispos, arzobispos y magnates.

La *torre*, cuya entrada está dentro del vestíbulo, es tambien lisa con salientes estribos, y el hueco cilíndrico que sirve de caja á la escalera de caracol, colocado exteriormente; presenta dos órdenes de ventanas ojivas pareadas, un par superior y otro inferior en cada fachada. Remata, lo construido de sillería, con arcaturas apoyadas en canecillos. Elévase sobre lo dicho otro cuerpo del gusto de Herrera, con sencillísimas pilastras y remates de esferas, todo de ladrillo y rodeado de balaustrada con análogos remates.

Dá paso tambien el mencionado átrio á dilatada *capilla*, cuya advocacion es *de San Juan Bautista*, y la cual sirvió en pasados tiempos para enterramiento de los padres confesores, capellanes y freiras del Monasterio, y de los freires y comendadores del Hospital del Rey.

Lucía Mioño, en 1742; Doña Isabel Rosa de Orense, segunda vez, en 1745; Doña Josefa Carrillo, en 1748; Doña María Bernarda de Hoces, en 1751; Doña Josefa Carrillo, segunda vez, en 1754; Doña Josefa Cláudia de Verrio, en 1756; Doña María Bernarda de Hoces, segunda vez, en 1759; Doña María Benita de Oñate, en 1762; Doña Rosalía de Chaves, en 1765, Doña María Benita de Oñate, segunda vez, en 1768, Doña Angela de Hoces, en 1771; Doña María Teresa de Chaves, en 1774, Doña Mariana de Acedo y Torres, en 1777; Doña María Teresa de Chaves, segunda vez, en 1780; Doña María Benita de Oñate, tercera vez, en 1783; Doña María Esperanza Carrillo, en 1786; Doña María Teresa de Oruña, en 1789 Doña María Rascon, en 1792, Doña María Teresa de Oruña, segunda vez, en 1795; Doña Micaela Osorio, en 1798; Doña Francisca Montoya, en 1801; Doña Bernarda de Orense, en 1812, Doña María Lorenza de Orense, en 1815; Doña Manuela Lizana, en 1818; Doña Francisca de los Rios, en 1821; Doña Tomasa de Orense, en 1824; Doña María Lorenza de Orense, segunda vez, en 1827; Doña María Tomasa de Orense, segunda vez, en 1830; Doña Benita Rascon, en 1833, Doña Manuela Montoya, en 1836; Doña María Benita Rascon, segunda vez, en 1839, y Doña María Teresa Bonifaz, en 1842.

Otras *capillas* aisladas encierra la clausura, dos de las cuales pertenecen al estilo mudejár, siendo la más notable de ambas la que se dice *de San Bernardo* ó *de Santiago*, en donde se conserva la imágen de este apóstol, que sirvió para las ceremonias de coronar y armar de caballeros á los reyes.

La portería del Monasterio, en cuyo fondo se abren la puerta Real, la reglar y el torno, es elegante y extenso vestíbulo de estilo del Renacimiento. Su frente ó fachada consta de cinco arcos semi-circulares, con verjas de hierro, sobre los cuales corre otro cuerpo á manera de ático, en el cual y en su central compartimento descuella grande hornacina, elevándose su remate sobre los demás de la fachada; los otros compartimentos ostentan grandes escudos con los régios blasones. Compónese su coronamiento de agujas esbeltas y delicadísima cresteria cimera.

La Puerta Real es de medio punto con archivolta y quita-lluvias de bólteles y cavetos, sin ornato alguno; su estilo es románico del siglo XII, y sus dimensiones no tan grandes como su nombre y objeto parece merecian, puesto que se halla destinada exclusivamente para entrada de personas reales y de sus comitivas.

El claustro principal ó de procesiones, tambien construido por San Fernando, es grande y del estilo arquitectónico que se dice ojival primitivo; en sus alas labraron posteriormente varias capillas algunas señoras, de las cuales mencionaremos aquí la de la Ascension, que se debe á Doña Isabel de Navarra, y las de la Cruz y de Belén, á Doña Francisca Manrique, despues enterrada en la última.

Hállase tambien en este claustro la espaciosa *capilla ó sala de Capítulo*: «¡Capítulo general pudiera celebrarse en su ámbito!» exclama el R. P. M. Fr. Joseph Moreno Curiel, en el citado escrito. Su cuadrada planta se distribuye en nueve compartimentos en la ojival bóveda; los nervios de ésta recaen en los muros sobre repisas, y hácia el centro sobre cuatro pilares, excepto los del compartimento central, que todos arrancan de dichos pilares. Estos agrupan en su derredor cada uno ocho largos y esbeltos fustes de una sola pieza, que por la percusion producen casi metálico sonido, y que se hallan adosados al cuerpo central del pilar, muchísimo más grueso que ellos. El ingreso de la estancia es de arco semi-circular, y está en medio de dos ajimeces ojivos: las archivoltas de aquél y de éstos se decoran con bólteles y se adornan con zigzags.

Otro claustro que, por no ser tan grande como el anterior, se nombra *las Claustrillas*, es lo único que en el Monasterio creemos subsiste de las construcciones ejecutadas en tiempo de Alfonso VIII. Es de puro estilo románico y acicaladamente trabajado, constando de cilíndricas columnas con esbeltísimos y ricos capiteles, sosteniendo laboreadas impostas, sobre las cuales voltean arquerías de medio punto: todo de piedra calcárea cuidadosamente retundida, y tan bien conservado que parece recien concluido.

La Abadía ó celda abacial contiene una habitacion cuadrada, cubierta con bóveda de cuatro cascos, y que llaman *sala de secretos*, porque, colocadas dos personas en los rincones más distantes entre sí, pueden conversar en voz tan baja que nada oigan las que estén situadas en medio de la habitacion.

Las puertas que en la cerca dan entrada al recinto, son ojivales; pequeña la que se abre enfrente de la portada de la iglesia; grande y en una torre á manera de fortificacion, la que antecede al compás ó patio en cuyo fondo se presenta la fachada de la portería.

IV.

Alfonso VIII, en su carta de donacion otorgada en 14 de Diciembre de 1199, expresó lo siguiente: «Prometimos en manos del predicho abad (de Císter Güido), que Nos y nuestros hijos que quisieran acceder á nuestro consejo y mandato, que seamos sepultados en el susodicho Monasterio de Santa María la Real,» palabras que manifiestan haber sido intencion del augusto fundador, que el edificio de las Huelgas sirviese de panteon para la régia familia. Con arreglo al deseo del castellano monarca se inhumaron, en el monástico recinto, y tienen en él sus sepulcros, los reyes, infantes y otras notables personas de quienes trataremos en el siguiente catálogo.

1. El rey de Castilla Alfonso VIII, *el Noble y Bueno*, nacido en 11 de Noviembre de 1153, sucesor de su padre Don Sancho *el Deseado*, á la edad poco más que de cuatro años y habiendo perdido poco ántes á su madre Doña

Blanca, infanta que habia sido de Navarra. Muerto, segun arriba hemos dicho, el dia 6 de Octubre de 1214, en Gutierre-Muñoz, cerca de Arévalo, yendo de Búrgos á Plasencia á conferenciar con el rey de Portugal Alfonso II, el arzobispo de Toledo D. Rodrigo Ximenez que le acompañaba, le confesó y administró los sacramentos de la Eucaristía y Extremauncion; y, acompañado por los demás prelados de la régia comitiva y otros muchos que de varias partes acudieron á su encuentro, condujo solemnemente su cadáver al Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas. Allí fué sepultado en presencia de los mencionados, de gran número de magnates y de sus inconsolables hijas la reina Doña Berenguela y la abadesa Doña Constanza. Yace en medio del coro de las Huelgas.

2. Doña Leonor, hija del rey de Inglaterra Enrique II, se casó en Tarazona con Alfonso VIII, el año de 1170, y murió en 17 de Octubre de 1214, once dias despues que su augusto esposo, acaso por sentimiento de la muerte de éste, en cuyo lucillo, fué tambien ella sepultada, segun dijimos.

3. En el mismo coro al lado del altar del Santísimo Sacramento, se alza el sarcófago de la infanta Doña Berenguela, hija de Fernando III, sobrina de San Luis, rey de Francia, y monja en este Monasterio, donde, de órden del santo rey de Castilla, la dió el velo en el año de 1242, D. Juan de Medina, que fué abad de Santander, despues de Valladolid, y más tarde obispo de Osma y chanciller del Rey, y por último, obispo de Búrgos. Parece por un privilegio del sabio Alfonso X, su hermano menor, que la infanta Doña Berenguela era *señora é mayor* en el Monasterio de las Huelgas de Búrgos; por lo cual, y en su obsequio daba mil maravedís para *pitanza de pescado* en la ria del puerto de Laredo, y porque vino á Búrgos con Don Duarte hijo del rey de Inglaterra, que en el dicho Monasterio recibió de él la órden de caballería; la fecha del documento es de 24 de Febrero de la Era 1293, año de 1255. Esta infanta murió en 1279; y de ella se hace mencion en catálogos de mujeres ilustres.

4. En el mismo lado se depositó el año de 1655 el cuerpo de Doña Margarita de Austria, duquesa que fué de Mántua, y digna de feliz recordacion.

5. A la opuesta parte, que es, entrando en el coro, la derecha, no se ve más que un enterramiento, el de la infanta Doña Blanca, hija de Alfonso III, rey quinto de Portugal, y de Doña Beatriz, nieta de Alfonso *el Sabio* de Castilla. De ella, dice Garibay, en el lib. XXXIV, cap. XX de su *Compendio Historial de España*, lo siguiente: «Tambien hubo (Alfonso III de Portugal) á la infanta Doña Blanca que, siendo de tiernos años, fué religiosa y señora del Monasterio de Lorban, de donde fué trasladada por abadesa del insigne Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas de la ciudad de Búrgos, donde está sepultada, habiendo dado fin á sus dias con mucha religion, y áun gozado de grandes temporalidades, así en Portugal, de Montemayor el viejo, Campo mayor, como en Castilla, de muchas tierras que el rey Don Alonso su abuelo la habia dado.» Segun el doctor Salazar de Mendoza en su *Crónica del Gran Cardenal de España* (lib. I, cap. XIII), fué señora del ducado del Infantado, y dejó á los canónigos de Santa Leocadia de Toledo, 2.600 maravedís de renta. Murió en el año de 1332.

En la nave de Santa Catalina, colateral del lado del Evangelio.

6. Alfonso VII *el Emperador*, rey de Castilla y de Leon, aunque dicen algunos estar enterrado en la catedral de Toledo, otros creen que su nieto Alfonso VIII le trasladaria al Monasterio huelguense, bien así como lo hizo con su padre Sancho III *el Deseado*, hijo de dicho Alfonso VII. Siendo lo cierto que el sepulcro de éste se ostenta en la iglesia de Santa María la Real de las Huelgas.

7. El *Deseado* Sancho III padre del fundador de este Monasterio, afirma el citado Salazar de Mendoza hallarse enterrado junto Alfonso VII en la primada iglesia toledana; pero á esto se opone el epitafio que expresa hallarse ambos en el templo de las Huelgas con las siguientes palabras: *En esta sepultura está sepultado el señor Rey Don Alphonso Emperador de España el primero, y su hijo junto á él, á los piés de este Santo Crucifijo.* Murió Sancho III el dia 31 de Agosto de 1158 en Toledo, y allí estuvo inhumado hasta su traslacion al Real Monasterio.

8. El rey Enrique I, nacido en 1203, heredó el reino á la edad de once años, y no le poseyó más que durante dos años, nueve meses y quince dias, por haber muerto el 7 de Junio de 1217, en Palencia. Su hermana y sucesora la reina Berenguela dispuso conducirle á enterrar en esta Real iglesia.

9. El infante Don Fernando, hermano mayor, aunque no primogénito, de Enrique I, que fué la primera persona de la familia real, inhumada en Santa María la Real, nació en el año de 1194. Murió el de 1211 en Madrid, desde

donde fué trasladado á las Huelgas: allí se enterró y se le hicieron fúnebres exequias que duraron por espacio de quince dias.

10. Junto al rey Enrique I está sepultada la reina Doña Beatriz, primera mujer de San Fernando, hija del emperador Felipe, duque de Suavia, y de la emperatriz Irene. Muchos años despues de inhumada, creen algunos autores que se trasladaron sus restos á la catedral de Sevilla, donde tiene enterramiento su santo esposo; pero el P. M. Fr. Melchor Prieto, en su manuscrita *Historia de Búrgos*, prueba, que no sólo no se hizo semejante traslacion, sino tambien que no hubo oportunidad para hacerla.

11. El infante Don Sancho, primer hijo de Alfonso *el Noble y Bueno.*

12. La infanta Doña Mafalda, Mahalda ó Matilde, hija del mismo fundador, la cual murió siendo niña, en la ciudad de Salamanca.

13. La infanta Doña Sancha, que falleció tambien en infantil edad, y fué hermana de Doña Mafalda.

14. La infanta Doña Leonor, hermana de las anteriores y como ellas muerta en la niñez.

15. Doña Urraca, hija igualmente de Alfonso VIII y Doña Leonor, y esposa del tercer rey de Portugal Alfonso II *el Gordo*, con el cual se casó seis años ántes de que heredase el trono portugués. Garibay y otros autores dicen que Doña Urraca fué enterrada en Alcobaza de Portugal; pero segun parece, fué trasladada al Monasterio de las Huelgas por sus hermanas ó por su biznieta Doña Blanca.

16. El infante Don Alfonso de Aragon, hijo del rey Don Jaime *el Conquistador* y de la reina Doña Leonor, hija de nuestro fundador. Estando ya casado el infante aragonés con Doña Constanza, primogénita de Don Gaston de Bearne, en la cual no tuvo sucesion, su madre Doña Leonor, divorciada del rey Don Jaime por sentencia dada en últimos de Abril de 1229, regresó con su hijo á Castilla, y se retiró al Monasterio de Santa María la Real. Muerto el infante aragonés, su madre, que se hallaba en Búrgos, hizo que le enterrasen en la iglesia de las Huelgas.

17. El sábio rey Alfonso X yace tambien en esta nave, segun asevera el epitafio de un sepulcro, diciendo: *Aquí yace el Cuerpo del señor Rey Don Alonso de Castilla y Leon, hijo del Cathólico y Santo Rey Don Fernando que ganó á Sevilla.* El doctor Pisa y otros afirman estar sepultado en esta ciudad; pero lo niega el P. M. Fr. Melchor Prieto en su citada *Historia de Búrgos*, probando que el cadáver del Rey Sábio se llevó al Monasterio de las Huelgas.

18. El infante Don Fernando, hijo primogénito de Alfonso X y de su esposa Doña Violante, el cual murió siendo muy niño.

19. Otro infante Don Fernando, hijo segundogénito del mismo monarca, y á quien apellidaron de la Cerda, que se casó en Búrgos con Doña Blanca, hija de San Luis, rey de Francia, y tuvo en ella dos hijos. Murió en edad de veintiun años, el de 1275, en Villareal, viviendo aún su padre, y segun algunos autores, de enfermedad epidémica. En cumplimiento de su última voluntad, fué trasladado y enterrado en la iglesia de las Huelgas.

20. El infante Don Sancho, hijo de Fernando III *el Santo*, que fué canónigo de la catedral de Toledo y despues su arzobispo primado. Murió en 1216, habiendo regido la sede durante doce años.

21. El infante Don Manuel, hijo de Sancho IV *el Bravo*. Su sepulcro, segun el Padre Maestro Prieto, tenia el epitafio siguiente: *En esta sepultura está enterrado el señor infante Don Manuel, hijo del señor rey Don Sancho.*

22. El infante Don Felipe, hijo tambien de Sancho IV, señor de Cabrera y Rivera, que se casó con la nobilísima señora Doña Margarita. Murió en Madrid el año de 1324 ó el de 1328.

23. El infante Don Pedro, hermano del anterior, fué de admirables costumbres, muy virtuoso y querido; general del ejército de Fernando IV, tambien hermano suyo, y ganó muchas batallas; tutor, con su madre y con el infante Don Juan, de su sobrino el rey Alfonso el Onceno; señor de los Cameros y de muchas villas. Casóse el año de 1311 con la infanta de Aragon Doña María, y murió á la edad de veintidos años, en el de 1319, peleando en la Vega de Granada.

24. La infanta Doña María, que acabamos de mencionar, fué hija del rey de Aragon Jaime II. Tuvo, de su esposo el infante Don Pedro, dos hijas llamadas Doña María, que murió niña, y Doña Blanca, que falleció siendo monja en las Huelgas.

25. La reina de Aragon Doña Leonor, hija del rey Fernando IV de Castilla y de su esposa Doña Constanza, cuyos padres fueron los portugueses monarcas Don Dionis y Santa Isabel. Se casó en Tarazona con Alfonso IV de Aragon, cognominado *el Piadoso.*

26. El infante Don Sancho, hijo de Alfonso XI de Castilla y de Doña Leonor de Guzman, conde de Alburquerque

por merced de su hermano Enrique II; se casó con la infanta de Portugal, hija del rey Don Pedro y Doña Inés de Castro. Estuvo, por temor de Pedro *el Cruel*, retirado en Aragon, hasta que Enrique de Trastamara ocupó el trono castellano. Murió en Búrgos á 19 de Marzo de 1374.

27. El infante Don Fernando, hijo del rey de Navarra Sancho VII *el Sábio* y de su esposa la infanta de Castilla Doña Sancha Beacia, hermana de Sancho III *el Deseado*, y tia, por tanto, de Alfonso VIII; murió desgraciadamente en Tudela, celebrando la fiesta de San Nicolás, obispo: tropezó el caballo en que iba corriendo, y le arrojó contra un poste, de cuyo golpe murió trece dias despues, en el año de 1207. Aunque Moret en sus *Anales de Navarra* (lib. xx, cap. vii), afirma que fué sepultado en Santa María de Pamplona, se cree que su primo Alfonso *el Noble y Bueno* hubo de trasladarle al Monasterio de las Huelgas, que habia fundado para *enterramiento de sus parientes*, y al que trasladó á otros muchos de éstos.

28. La infanta Doña Catalina, hija de Juan II, que siendo niña murió en Madrigal el dia 17 de Setiembre de 1424, habiendo nacido en Illescas, y sido (á falta de varones) jurada princesa de Astúrias, sucesora de estos reinos.

29. Doña María de Aragon, hija de Fernando V *el Católico*, y por consiguiente hermana de la reina Doña Juana *la Loca*, y tia del emperador Cárlos V. Pasó, segun dijimos, desde el conventó angustiniano de Madrigal, donde era monja, al de las Huelgas, donde por los años de 1540 ocupó la silla abacial.

Nave de San Juan Evangelista, colateral al lado de la Epístola.

30. La infanta Doña Constanza, hija de los reyes fundadores Alfonso VIII y su esposa Doña Leonor, tomó el hábito en el año de la fundacion, 1187. Fué grande en todas las virtudes, en tal grado, que en el Monasterio siempre se la ha llamado *la Santa*; principalmente en la humildad llegó á tanto, que no se consiguió de ella que ejerciese otro cargo ni se diese á sí misma otro nombre que el de *enfermera*, hasta que la obligaron á cambiarle por el de abadesa.

31. Doña Leonor, hija tambien de los fundadores, y mujer del rey de Aragon Jaime I *el Conquistador*, con quien tuvo sólo un hijo, el infante Don Alfonso, que murió en vida de su padre. Disolvió este matrimonio el pontífice Honorio III, porque siendo Jaime y Leonor primos segundos, habian celebrado su casamiento sin dispensacion, que entónces no se daba ni áun á los monarcas, puesto que el papa Bonifacio VIII, elegido en el año de 1294, fué el primero que dió tales dispensas, no pasando éstas de tres para tres personas coronadas. Separóse, pues, Doña Leonor de su esposo Don Jaime, trayendo consigo, segun indicado queda, á su hijo Don Alfonso, y habitando ella en el Monasterio de las Huelgas todo el resto de su vida, y fué enterrada con su hijo en la iglesia de Santa María la Real,

32. La infanta Doña Constanza, hija de Alfonso IX de Leon y su segunda mujer Doña Berenguela, reina propietaria de Castilla, fué monja y muy virtuosa entre las Huelgas. Murió en el año de 1242, sin haber sido abadesa. pero llena de mérito y virtud.

33. La infanta Doña Isabel de Molina, hija de Don Alfonso, señor de Molina, hermano de la precedente y de Fernando *el Santo*, fué monja en este Monasterio y vivió y murió virtuosamente.

34. Otra infanta Doña Constanza, hija del rey Alfonso *el Sábio*, fué tambien monja de las Huelgas, y murió en el año de 1280, segun lo expresaba su inscripcion sepulcral.

35. La infanta Doña Blanca, hija del infante Don Pedro y de su mujer Doña María, igualmente infanta de Aragon, estuvo para casarse con el infante Don Pedro de Portugal, pero no se llevó á efecto el matrimonio por aquejarla tenaz dolencia de perlesía, y murió siendo monja en Santa María la Real.

Capilla del Capítulo.

36. La señora Doña María Sol ó Mari Sol, primera prelada del Monasterio de las Huelgas, al cual, como dejamos dicho, vino desde el de Tulebras en Navarra, fué, segun Nuñez de Castro, de la Casa Real de Aragon.

37. Doña Sancha, tambien de la régia familia aragonesa y venida de Tulebras, fué tercera abadesa de Santa María la Real.

38. La infanta de Navarra Doña Elvira, que igualmente obtuvo más tarde la dignidad de esta abadía.

Capilla de San Juan Bautista.

39. Doña Ana de Austria, hija de Don Juan de Austria y nieta del emperador Cárlos V (Primero de España), abadesa perpétua y bendita del Real Monasterio, edificó esta capilla detrás del coro para su enterramiento, y murió en 28 de Noviembre de 1629.

V.

Merece especial y ménos breve mencion que los anteriores sepulcros el de Doña Berenguela, de aquella insigne reina, de quien su hijo San Fernando dijo, *me fizo consagrar á Dios los comienzos de mi caballería*, y acerca de la cual el arzobispo D. Rodrigo (Suplem. cap. XIX), afirmó que *la nombradía de sus buenas obras fué esparcida por todo el mundo, y en él fué espejo de toda bondad: maravilláronse los homes de sus tiempos que non vino fembra que la asemejase á ella; ella sí semejó fija del noble rey Don Alfonso.*

Muerto Alfonso VIII, en Octubre de 1214, dejando por sucesor en el trono á su único hijo varon Enrique I, tan niño, que áun no habia cumplido once años, tomó su tutela y el gobierno de Castilla, la reina Doña Leonor de Inglaterra, madre del nuevo monarca; pero habiendo fallecido pocos dias despues que su real esposo, nombró, en su testamento, tutora del rey y administradora del Reino á su hija primogénita Doña Berenguela, que habiendo primeramente tenido contratado su casamiento con Conrado, hijo y sucesor de Federico II, emperador de Alemania, despues en el año de 1200, se habia casado con Alfonso IX de Leon, y por último, este matrimonio se habia anulado por causa de inmediato parentesco entre ambos cónyuges. Ambicionaban la autoridad de que Doña Berenguela se hallaba investida, los magnates que no daban importancia al Rey por niño y á la gobernadora por mujer. Los más poderosos entre todos, los tres hermanos de la casa de Lara, Don Alvar, Don Fernando y Don Gonzalo, consiguieron con sus intrigas inclinar á la regente á entregar la regencia y la guarda del Rey al mayor de éstos Don Alvar. Apenas hecha tal cesion, el primogénito de los Laras se apoderó de la Real hacienda, y no respetó los bienes de las iglesias ni de los particulares, llegando hasta el punto de que Don Rodrigo, dean de la catedrel de Toledo y vicario del arzobispado primado creyese hallarse en la imprescindible necesidad de fulminar contra él la terrible sentencia de excomunion. Todos cuantos con disgusto veian el poder en las manos de los Laras, y particularmente aquellos á quienes habian dado motivos de descontento, se agruparon al rededor de Doña Berenguela, reconviniéronla por su abdicacion del poder, y en nombre de ella formaron nuevo y poderoso partido. Pronto el Reino comenzó á agitarse, y las turbulencias hubieran podido desolarle durante largo tiempo, si imprevisto acontecimiento no hubiera venido á terminar su periodo. Fué, pues, el caso, que jugando Enrique I con otros jóvenes en cierto patio, uno de éstos, apellidado Mendoza, tiró al aire una piedra, que casualmente hizo caer una teja sobre la cabeza del Rey, siendo tal la herida, que murió el monarca al cabo de once dias, el mártes 6 de Junio de 1217. No dejando más herederos que sus hermanas, el trono castellano recaia de derecho en la primogénita Doña Berenguela, que de su casamiento con el rey de Leon, habia tenido cuatro hijos, á saber: San Fernando, Alfonso, Constanza y Berenguela. Los castellanos, que sobre todo temian el mando de extranjero príncipe, sospechando que Alfonso IX de Leon, quisiese, en calidad de esposo de la reina Doña Berenguela, apoderarse del reino de Castilla, se apresuraron á enviarle ántes de que supiese la muerte de Enrique I, mensajeros que diciéndole deseaba ansiosamente Doña Berenguela ver á su primogénito para que la asistiese contra las fuerzas y embustes de Álvaro Nuñez de Lara, consiguieron traer consigo al jóven Fernando, prometiendo devolvérsele á su padre en cuanto su madre satisficiese su deseo. La reina, que aguardaba á su hijo en Otella, le llevó en seguida á Nájera; en esta villa, en la plaza y bajo secular olmo, declaró que renunciaba la corona en favor de su sucesor; y con todas las acostumbradas solemnidades se alzaron pendones aclamando al rey Fernando III de Castilla. Creyó entónces oportuno Doña Berenguela hacer que el nuevo monarca recorriese su reino, y le llevó á Palencia, cuyos habitantes le recibieron con claras muestras de afecto. Don Álvaro de Lara, viéndose despojado de toda autoridad, pidió que el soberano, á pesar de que tenia diez y ocho años y medio,

fuese puesto bajo su tutela; pero la augusta señora, recordando la odiosa y tiránica conducta de Don Álvaro, rechazó enérgicamente tan desatentada pretension. Como muchas poblaciones estaban en poder de los Laras y de sus partidarios, que amenazaban trastornos al país, Berenguela, tratando de evitar conflictos, quiso hacer confirmar en Córtes la renuncia en favor de su hijo. La asamblea, reunida en Valladolid, reconoció á la princesa como legítima sucesora de Enrique I, y admitió su abdicacion. Proclamóse á Don Fernando como rey de Castilla, verificándose la ceremonia sobre alto tablado, erigido al efecto en paraje oportuno, para que la muchedumbre venida de todo el ámbito del Reino, pudiese asistir y presenciar como reunion de oculares testigos; hecha la proclamacion, condújose al reciente soberano á la iglesia catedral, para que allí jurase guardar los fueros y privilegios de Castilla.

La reina Doña Berenguela, y á ruego suyo su hijo San Fernando, aumentaron las rentas del Monasterio con los siguientes lugares y posesiones: «Robledo de Sobresierra, Valderrueda, el Embit, Espinosa, Escalada, la hacienda de Santiago de Lara, la hacienda de Santa Cruz de Subarroles, la casa de San Cipriano de Monzon con sus pertenencias, Hiniestra, Cubiel de la Cesa, Torre-piónes, Tinieblas, Ortevela, la hacienda de Mericho, Valperada y Revenga: las posesiones de Villagonzalo, Torrecilla sobre Arlanza y Pozaron con sus pertenencias.»

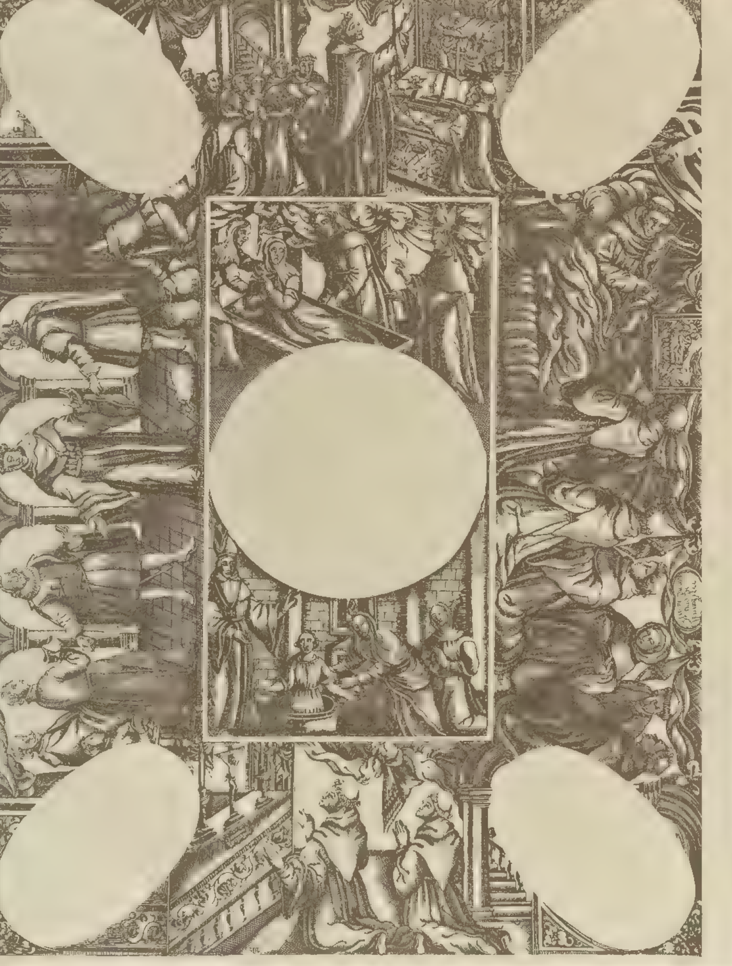
Murió la madre de San Fernando en el año de 1245, y fué sepultada en Santa María la Real de las Huelgas, donde yace en el coro de las señoras.

El sepulcro de la reina Berenguela se cuenta entre los más notables que contiene el régio Monasterio; y bajo el punto de vista escultural, como el más importante de todos; no es, sin embargo, otra cosa, que exornado lucillo de severa forma que parece sostienen sobre sus espaldas, fuertes leones echados sobre el pavimento. Completamente verticales son sus lados, y de dos derrames, corriendo paralelos á lo largo, su parte superior. No sostiene estátua yacente, porque tal género de escultura no estaba aún en uso en Castilla en el tiempo en que el enterramiento se labró.

Decórase la parte superior de sus caras con arcaturas escarzanas, de que pende cresteria trebolada, cobijadas por gabletes de poca altura, y adornados con frondarios de exíguas frondas y algo mayores grumos; sobre las recaidas de los arcos y gabletes álzanse torrecillas almenadas, pero sin ventanas ni aspilleras. Las caras de la tumba y entrambos declives de su cubierta, enriquécense con historias relativas al Redentor y á su Santísima Madre, y entre las cuales son muy dignas de atencion las reproducidas por la lámina compañera de la presente monografía. Represéntase en el lado estrecho la Coronacion de la Vírgen por mano del Eterno Padre, ocupando las dos figuras el centro del cuadro; á cada lado un ángel sostiene un cirial, á la manera que hoy se llevan en las iglesias de Francia; y finalmente, otros ángeles volando llenan el espacio encerrado entre la cairelada cresteria. Parece imperial la corona que ciñe la cabeza del Padre Eterno, así como real, á estilo de aquella época, la que tiene en la mano colocándola sobre la toca de la Reina de los ángeles. La principal cara del lucillo, aunque á primera vista parece no contener más que un solo asunto, recuerda dos sucesos que, si bien contemporáneos, acaecieron en diferentes parajes, á saber: la Adoracion de Cristo por los tres magos reyes Gaspar, Melchor y Baltasar, y la Degollacion de los Santos Inocentes, decretada por el cruel gobernador de la Judea Heródes I. Poco más de la mitad de la cara, al lado izquierdo del espectador, representa la Adoracion, estando la siempre Vírgen sentada, teniendo al Niño Jesús en igual actitud sobre su regazo, y con el orbe en su mano izquierda: la derecha de la bendita Madre presenta á su divino Hijo el vaso portador del oro, que el primer rey, postrado de hinojos, acaba de entregarla. San José, al lado izquierdo de su esposa, en pié y apoyado en largo báculo, contempla la sublime escena. La estrella guiadora de los reyes osténtase sobre el hombro derecho de Nuestra Señora. Siguen al primer rey los otros dos en pié, y trayendo en las manos el incienso y la mirra, que se preparan á ofrecer segun su turno llegue; y por último, tras los monarcas viene un palafrenero con los caballos de los coronados personajes. En la otra mitad de la cara principal del sarcófago, preséntase en primer lugar Heródes, sentado y con una pierna puesta sobre la otra, barbudo y con corona, en actitud de ordenar la degollacion á un guerrero, que estrecha con la mano izquierda el puño de su espada. Más á la derecha del espectador, otros dos soldados llevan á cabo la inhumana órden en cuatro niños, dejándose ver entre ellos una afligida madre desesperada al ver sin cabeza á su querido hijo. Los derrames de la cubierta divídense en compartimentos por medio de columnas y arcos que aparentan cargar sobre ellas, y son análogas en sus formas á las de las ya mencionadas arcaturas: sus espacios se llenan con otras tantas historias que representan pasajes de la vida de la Madre Santísima, tales como la Anunciacion, la Visitacion, y del Divino Hijo, el Nacimiento, la Adoracion de los pastores y la Huida á Egipto, todas las cuales están en relacion con las que ofrece el frontal del lucillo, si bien el desarrollo de éstas es de mayor importancia, por prestarse notablemente á ello el disponer aquí el artista de espacios mucho más extensos.

Este sepulcro, así como otros existentes en el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, careció de epitafio en sus primeros tiempos, ó si acaso le tuvo, estaria en la cara opuesta al frontal, hoy empotrada en el muro. En separada tableta se grabó la siguiente inscripcion, que manifiesta ser de posterior época, tanto por el dictado de *serenissima*, por su ortografía y por las frases con que está redactada, como por su lenguaje castellano y poco antiguo, siendo así que en tiempos de Doña Berenguela, de su hijo San Fernando, y áun posteriores, tales leyendas se escribian exclusivamente en latin. El citado R. P. M. Fr. Joseph Moreno Çuriel la copia del modo que aquí la trasladamos.

En esta sepultura está enterrada la Serenissima Reyna Doña Berenguela, hija de los Señores Reyes Fundadores, la qual juntó á Castilla con Leon.





CUBIERTAS DE LAS OBRAS DE SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA.

(BIBLIOTECA NACIONAL)

CUBIERTAS DE PLATA

DE LAS

OBRAS ORIGINALES

DE SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA,

POR

EL SEÑOR DON VICENTE DE LA FUENTE,

ACADÉMICO DE LA HISTORIA, CATEDRÁTICO DE LA FACULTAD DE DERECHO EN LA UNIVERSIDAD CENTRAL, ETC.



ARIADAS y muy ricas alhajas de la Universidad y Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá vinieron á Madrid cuando aquella fué trasladada á la capital de España en 1837. Por desgracia otras muchas, y de gran valía, se perdieron en la invasion francesa de 1808 y en las revoluciones posteriores, como tambien en las dos traslaciones de la Universidad de Alcalá á Madrid, y vice-versa, en 1821 y 1823.

Entre las que se salvaron por entónces figuraban varios códices hebráicos adquiridos por Cisneros, algunos de los cuales sirvieron para la Políglota, una Biblia gótica, las Tablas Alfonsinas, la coleccion de cartas del Cardenal Cisneros, las llaves de Orán, con otros varios objetos relativos á la conquista, la lámpara morisca, un rico *Lignum-Crucis* de oro y cristal de roca, regalado á Cisneros por Leon X, un cáliz y un anillo que se decian de Cisneros, el original de los sermones de Santo Tomás de Villanueva, cubierto de unas magníficas planchas de plata nielada y oro esmaltado, el Breviario de Cisneros, una curiosa Biblia gótica y unos trescientos manuscritos, de los cuales algunos son de gran valía.

La Universidad de Alcalá tuvo en esta parte una gran curiosidad, que por desgracia no tuvieron ó no supieron tener otras. A la de Salamanca le robaban casi toda su vitalidad los conventos y colegios que crecian á su sombra y á costa de su sávia. Habia colegios como el de San Bartolomé y el Arzobispo, y conventos como los de San Estéban y la Compañia, que valian tanto ó más que la Universidad en tradiciones, importancia y privilegios, y la superaban en lo material del edificio. A veces, en pugna con ella, la avasallaban sobreponiéndosele. Por lo que hace á la de Valladolid, con sólo ver los edificios de los colegios de Santa Cruz y San Gregorio y la pobre y churrigueresca fachada de la Universidad, se comprende la superioridad de aquellos sobre ésta. No así la Universidad de Alcalá, la cual nació grande, como su fundador, con sentimiento de unidad, llevando en éste su idea de grandeza, su espíritu conservador en el carácter aristocrático de su Colegio Mayor, y la elegancia por su mayor proximidad á la Corte. Por ese motivo se encontraban en ella esas ricas preseas, monetario, antiguallas y objetos monumentales, de los que hemos enumerado algunos, caudal literario que contrastaba con la penuria de las otras Universidades en riqueza

de este género. Gran parte de este caudal pereció el año 1809, en que la sacristía fué saqueada, si por españoles ó por franceses no se sabe, y vale más no averiguarlo. Háblase de muchas arrobas de plata y de ricos objetos arqueológicos, que desaparecieron por entónces, ó poco despues. Perdióse tambien el rico monetario, formado quizás desde los tiempos de Ambrosio de Morales, y enriquecido con el que cedió al Colegio Mayor el dean Infantas de Toledo, amigo y corresponsal del P. Florez.

Entre las alhajas de la sacristía estaban tambien el libro de los sermones originales de Santo Tomás de Villanueva, que por su carácter literario debia estar en la Biblioteca. La piedad cristiana, sobreponiéndose á la Literatura, lo hizo colocar entre las reliquias de Santos y otros venerandos objetos.

Cuentan que en una noche del mes de Mayo de 1808, y poco despues del funesto dia 2, entró en Alcalá una columna de tropa francesa procedente de Madrid. Los estudiantes y vecinos se habian armado. Aún quisieron salir á defender el puente de Viveros, y porfiaban los escolares por sacar las banderas de la conquista de Orán. La aparicion de la columna, precedida de un escuadron de formidables mamelucos, apagó el entusiasmo. Los franceses entraron como en tierra de conquista y saquearon lo que quisieron. Un bedel anciano, que cuidaba de la sacristía, entró en ella para salvar lo que pudiese, y sacó lo que pudo; pero al coger el libro de Santo Tomás de Villanueva, sintió ruido, y arrojó el precioso códice sobre el cancel de la sacristía, temiendo ser descubierto. Allí permaneció olvidado. Espesa capa de polvo lo cubria cuando fué hallado años despues, y el anciano reveló el motivo del abandono y procuró disculpar su olvido. La polilla y la humedad habian destrozado no poco el libro, y esta segunda habia alterado el metal, cubierto en algunas partes, no de patina, sino de verdosa eflorescencia. En tal estado vino á Madrid el precioso códice con sus riquísimas y artísticas cubiertas.

Corria el año de 1845 cuando el autor de este artículo, siendo bibliotecario mayor interino por nombramiento del Claustro, pudo recabar á duras penas del Gobierno unos dos mil reales, por empeño y mediacion del digno rector don Pedro Sabau y Larroya, para restaurar, bien pobre y económicamente, varios de los objetos monumentales traidos de Alcalá y ántes citados, que estaban en el mayor abandono y expuestos á ser víctimas de la ignorancia y de la incuria como lo fueron otros. Restaban dos armaduras de la conquista de Orán, destrozadas é incompletas, dos alabardas rotas y sin hasta, una ballesta y un arcabuz de mecha (1). Encargóse de su limpieza y de suplir lo que faltara en ellas el Sr. D. Eusebio Zuloaga, inteligente arcabucero de Palacio y de la Armería Real, en cuyos acreditados talleres el hierro y el acero se convierten en plata y oro, pues se venden por mucho más oro de lo que pesan ellos. Ofrecióse el Sr. Zuloaga á limpiar las cubiertas del libro de Santo Tomás de Villanueva, á fin de hacerlo con cenizas vegetales y no por medio de ácidos y corrosivos, como hiciera quizá algun inexperto y poco ilustrado platero. ¡Ojalá se hubiera podido restaurar el libro con la inteligencia con que se limpiaron las cubiertas! Pero lo escaso de los recursos no dió para mejor procedimiento.

Preciosas quedaron las cubiertas, destacando los negros perfiles de sus nieles sobre brillante campo de plata, y la vida de Santo Tomás de Villanueva, representada por un modesto platero del siglo XVII, sobre el libro que trazó en pliegos de á fólio la mano del Santo Arzobispo de Valencia, á quien la Iglesia y los pobres apellidaron *el limosnero*.

Feliz idea fué la del Sr. Zuloaga al limpiar aquellos nieles de plata, pues, poniéndolos en una prensita de mano, sacó los curiosos calcos que nos sirven para estos grabados, y sin los cuales no habria ya lugar ni posibilidad para hacer este artículo. Su procedimiento recuerda los orígenes del grabado, segun la tradicion vulgar, debidos á la casualidad de ver un platero estampado en el papel todo el grabado de una plancha de plata burilada, que estaba limpiando.

Once años despues, en la noche del 26 de Agosto de 1856, robó una sacrílega é ignorante mano gran parte del tesoro Complutense, traido á Madrid; el cáliz y anillo dichos de Cisneros, las cubiertas de oro y plata de las obras de Santo Tomás de Villanueva y otros objetos de valía. ¡Qué precaucion basta contra el ladron doméstico! Formóse causa criminal, pero nada se averiguó ni rescató. Los ladrones debieron inutilizar aquellos objetos artísticos para aprovechar el valor del oro y de la plata, pues nada ha vuelto á saberse de ellos al cabo de diez y ocho años. Así pereció uno de los objetos artísticos de más valía en su género que poseia la ciencia arqueológica en España. No es poca fortuna que pueda siquiera este Museo conservar su recuerdo y fac-símile.

---

(1) Son los que actualmente están en el Museo, y que se arreglaron para formar con ellos y las banderas un trofeo en la Biblioteca de la Universidad.

Representan estos diez nieles otros tantos pasajes de la vida del Santo. Llamábase éste Tomás García, pues su padre era un hidalgo de Villanueva de los Infantes, llamado Alonso Tomás García. Con todo, el santo escritor no nació en este pueblo, que le sirvió de apelativo, sino en la villa de Fuenllana del Campo de Montiel, donde vió la luz primera, el año de 1488. Veinte años contaba, y era bachiller en Teología, cuando Cisneros le eligió para una de las primeras becas del Colegio Mayor Universidad de Alcalá. Las posesiones de los diez y siete colegiales primeros se dieron en los dias 6 y 7 de Agosto de 1508. Entre ellos figura el bachiller Tomás García como el noveno, siendo el último de los que ingresaron en el citado dia 6. Su acta de investidura dice, como la de los otros y de los cincuenta y cuatro colegiales primeros, que casi todos ellos fueron sujetos muy notables.—*De mandato Dni. Cardinalis Fundatoris nostri.* Seis años despues obtuvo una cátedra de Filosofía, en la que tuvo por discípulos al célebre Fray Domingo Soto y á Fernando Encina. Quevedo no dá apenas fechas, y sólo dice (1): «Últimamente fué colegial mayor en el insigne de San Ildefonso, adonde entre los varones excelentes desde su tiempo está advertida su vida y su doctrina para memoria y lustre de aquella Universidad.»

»Llegó en estas cosas la voz de sus grandes partes á Salamanca y fué solicitado con cudicia de aquella Universidad donde le ofrecieron por claustro la catreda *(sic)* de moral. Por mostrarse reconocido á la demostracion de aquella Universidad, fué a Salamanca, y leyó tres liciones, y en la postrera, donde fue oyente el retor (2) leyó aquel misterioso Salmo *In exitu Israel de Ægipto*, despidiéndose del mundo con las palabras de David, pues al otro dia tomó el hábito en el convento de San Agustin. Dióselo el P. Fray Francisco de la Parra, prior del dicho convento, hombre insigne en Santidad y letras, uno de los muchos que ha producido aquel religiosisimo convento. Entró en la Religion el año de 1516, en 24 de Noviembre.»

Nota el mismo Quevedo que varios de los sucesos principales de la vida del santo arzobispo, tuvieron lugar en festividades de la Vírgen, lo cual conviene tener en cuenta para entender lo que figuraban los nieles perdidos. «El dia de su Presentacion al templo fué presentado este glorioso Santo en el templo, y tomó el hábito de San Agustin, y en la fiesta de Nuestra Señora de las Nieves dió su consentimiento para acetar el Arzobispado de Valencia, despues de haberle rechazado: en el dia de su glorioso parto dijo la primera Misa, y en el dia de su Nacimiento (3) murió en Valencia año de 1555, en edad de sesenta y siete años.»

Los sermones que contiene este libro son cincuenta y nueve; la mayor parte son para las festividades del Señor, de la Vírgen y de algunos santos. Tres tiene sobre la fiesta de la Asuncion, y ninguno sobre la Concepcion. Entre los de santos hay dos de San Juan, otros dos de San Ildefonso y San Nicolás, y uno sobre San Agustin, San Gil, San Miguel, la Magdalena y otros santos. A continuacion de los sermones hay dos prólogos y trataditos sobre el *Apocalipsis* y el *Cantar de los Cantares*. Todo el libro está en latin. La letra de estos sermones es gruesa y clara. La humedad á que estuvo expuesto por muchos años en Alcalá, perjudicó al papel, de modo que apenas se puede hojear el libro.

Varias ediciones se han hecho de esta obra, las cuales indican D. Nicolás Antonio, Rezabal-Ugarte y Fernandez Guerra. La primera se hizo en Alcalá el año de 1581, poco despues de la muerte del santo arzobispo. Constaba aquella de dos tomos en fólio. Corrió con esta edicion el P. Pedro de Uzeda Guerrero, fraile del órden de San Agustin, el cual la dedicó á D. Gonzalo Fernandez de Córdoba, duque de Sesa.

Aparece de una certificacion expedida en 16 de Diciembre de 1651, por el P. Fr. Pedro de Porras, provincial de los ermitaños de San Agustin de Andalucía, la cual va al final del libro de sermones, y se conserva en él, que al hacer aquella primera edicion el P. Uzeda tuvo á la vista este original, para lo cual le fué entregado. Pero el religioso á quien el P. Uzeda encargó sacar la copia, se quedó con el original, y lo puso entre sus libros, como la cosa más sencilla del mundo. Esto apenas se comprenderia, si no fuese tan usual por desgracia.

La provincia Agustiniana de Castilla comprendia entónces toda la parte de Andalucía. El copiante pasó á Granada, y allá llevó el manuscrito, como si fuera suyo. Cuando murió en aquel convento, los cuadernos que formaban el libro de sermones y andaban sueltos, fueron á parar á la biblioteca de la comunidad, con los demás libros y papeles

(1) *De la milagrosa vida del bienaventurado fray Tomás de Villanueva.* Edicion de Rivadeneyra ilustrada por el Sr. D. Aureliano Fernandez Guerra. La partida de su recepcion la copió en su *paleografía* el P. Merino; y está escrita y firmada por el Santo.

(2) El rector era un estudiante, y nada tiene de extraño que estuviese en la leccion.

(3) La Natividad de la Vírgen, dia 8 de Setiembre.

del fraile. Allí estuvieron algunos años. Separada entre tanto la provincia de Andalucía de la de Castilla, y siendo provincial de ella el P. Fr. Pedro Ramirez, yendo á visitar el convento de Granada, y sabiendo que habia muerto allí el compañero y escribiente del P. Uzeda, visitó la biblioteca, logró encontrar los cuadernos del original, y los llevó al convento de Sevilla, donde los hizo encuadernar modestamente, despuès de haber hecho confrontar auténticamente la letra de ellos con la de otras cartas y manuscritos del santo arzobispo, que habia en el convento desde cuando fué provincial.

Habiéndolo visto en esa disposicion el duque de Alcalá D. Fernando Enriquez de Rivera, mostró vivos deseos de obtener aquel precioso autógrafo, y el convento de Sevilla, que quizá le debia favores, le hizo donacion de él, siendo provincial el P. Maestro Fr. Pedro de Góngora y prior del convento Fr. Pedro de Cárdenas. Consta todo ello de la certificacion citada, que no copiamos íntegra como la daríamos si fuera relativa á la parte artística del libro. Por desgracia el que la escribió se ciñó á la parte bibliográfica.

Por otra relacion de hermosa letra, y que al libro sirve de portada, consta que el duque de Medinaceli adquirió este precioso códice en el Puerto de Santa María, á la muerte del duque de Alcalá; acreditando no solamente la adquisicion del libro, sino tambien la donacion de la casa de Medinaceli al Colegio Mayor, el motivo de ella, y la autenticidad del manuscrito; pero nada nos dijo de la parte relativa á la rica encuadernacion que costeó el opulento duque. Ostentaba ésta diez placas de oro puro que representaban el escudo de su casa, dos grandes y ocho más pequeños, que se marcan en los vacíos ó huecos de los nieles. El escudo con las armas del duque, y por tenantes dos angelones ó serafines de pintadas alas, tenia sobrepuesta la ducal corona, ornada ésta con rubíes y amatistas. El escudo era cuartelado, dos de castillos y leones, alternando estos con otros dos cuarteles de flores de lis sobre campo azul, todo ello ricamente esmaltado en oro. Ignórase donde se construyó la encuadernacion y el nombre del grabador ó platero que la hizo. Unas letras iniciales F. R. se ven al pié de casi todos los grabados, y puede conjeturarse que fueran las del grabador. Como el Duque lo adquirió en Sevilla y por allí vivió, puede presumirse que la encuadernacion se hizo en Cádiz ó Sevilla.

El fólio relativo á la donacion escrito en excelente letra gruesa española, dice así:

«En la librería de la cassa de Alcala que compré de los bienes libres del Duque mi Señor D. Fernando Enriquez de Riuera hallé el libro de las Obras de Santo Thomas de Villanueua, escrito de su letra, y, pareciendome Reliquia mas que libro, le retire, e hize autorizar de los Padres mas graues de la Prouincia que eran en aquel tiempo, y la gouernauan. Y pude hallar la firma del Santo con los renglones de su letra que va en la ultima foja por mas comprouacion del libro: llego el dia de su canonizacion, y de mi reconocimiento, pues hallandome honrado con la Veca de esse insigne Colegio Mayor (que tambien la tuuo nuestro Santo Arzobispo) puedo mostrarle sirviendo á V. S. con sus obras originales. Requisito es de la Donacion la memoria del Difunto, que viue eterno: como se verifico en la que Pilato hizo á Joseph del cuerpo de Christo nuestro Señor. Guarde Dios y conserue á V. S. en el exemplo y grandeza que hasta aqui. Puerto de Santa María, á 20 de Agosto de 1661.—*El Duque de Medina.*»

Sigue luégo una certificacion de Fr. Juan de Palacios, con fecha 12 de Diciembre de 652, que habia traido al duque de Medinaceli y Alcalá una firma y unos renglones escritos por mano del Santo.

Hállanse éstos al final del libro entre varios adornos caligráficos que dicen: «*Este pedazo de letra con la firma del Santo se añadió para comprobacion de la letra del libro.*» El papel se reduce á una obligacion de decir misas el convento: dos líneas de ella contienen la siguiente curiosa noticia relativa al capitan Zamudio, que quizá sea el célebre marino vizcaino de quien hay recuerdos en Bilbao (1).

«*Item mando y ordeno quel dicho monast.° diga ppetuamente cada un año por el Capitan Cristóval Çamudio treinta y trs misas por lo que dexó á esta Casa.*»

En otra nota que contiene el libro al final del índice se dice: «Son todos los cuadernos cuarenta y nueve: los cuarenta y siete son todos de ocho hojas y uno de deziseis y otro de cuatro.»

Los fólios del libro son 398.

Por lo que hace á la encuadernacion de este libro, objeto exclusivo de esta monografía, no bibliográfica sino artística, pudo formarse idea completa de ella al desarmarla, en 1845, para la limpieza que entónces se hizo.

(1) Aun existe el portal llamado de Zamudio.

Constituian su armazon diez chapas de plata con los nieles de la vida de Santo Tomás y otras diez de rico oro, con el escudo esmaltado del Duque donante que la costeó; de modo que cada tapa de la encuadernacion contenia cinco pasajes históricos con cinco escudos, uno grande en el centro y otros cuatro menores en los extremos. Tenia, además, una multitud de piezas de ménos importancia, listones, tornillos y recios baquetones de plata, ocho por cada lado. Para completar la forma de libro tenia un canto que los encuadernadores llaman *lomo* ó *lomera*, y las manecillas ó broches para cerrarlo, todo ello tambien de plata fina y maciza, y muy bien trabajada, de modo que el libro se abria y cerraba como cualquiera otro encuadernado en cuero ó pergamino.

Segun la declaracion del Sr. Zuloaga, que consta en el libro, pesaba la encuadernacion que fué robada siete libras de plata y nueve onzas de oro.

En lo que se llama por los encuadernadores *el lomo* del libro, se leia la inscripcion siguiente en letras gruesas y entrelazadas al gusto paleográfico del siglo XVII, llamadas comunmente *bastardillas:*

OBRAS
ORIGINALES

DE S. THOMAS
DE VILLANUEVA.

Este rótulo ó inscripcion no estaba en forma de tejuelo sino grabado en letras gruesas, formando cuatro líneas repartidas de dos en dos, en la parte superior é inferior. En los broches ó manecillas se veia el escudo, que los Agustinianos usan por armas ó divisa, el cual representa un corazon atravesado con una flecha, emblema del amor divino, de que se hallaba hondamente herido el de su santo fundador. El conjunto de las piezas de plata se aproximaba á ciento, sin contar los diez escudos de oro esmaltado, pues eran cuarenta y nueve las piezas gruesas, placas, listones, baquetones, lomo y manecillas, y unos cincuenta tornillos diminutos para sujetarlas.

Los diez pasajes de la vida de Santo Tomás representados en los nieles, eran: los dos primeros, superior é inferior, alusivos á su ingreso y vida literaria en el colegio de San Ildefonso de Alcalá; el tercero y cuarto, su toma de hábito y la consagracion de arzobispo de Valencia, que son los cuatro mejores y más importantes, por la ejecucion é indumentaria; el quinto y sexto aluden á su oracion y fervor en la Misa mientras fué fraile, correspondiendo con los otros dos literarios de cuando era colegial mayor. Los otros dos mayores, sétimo y octavo, de la segunda tapa, representan, el uno, la gran caridad del Santo en dar limosna y favorecer á personas de todas clases y construir obras con que socorrer á los jornaleros, en vez de darles limosna que los hiciera holgazanes; y el otro, el tránsito piadoso del santo arzobispo. Finalmente, las dos planchas centrales en que, con mal gusto, se colocó un gran escudo ducal que partia la plancha, representaba cuatro milagros del Santo siendo ya arzobispo; los de la parte superior, en cada uno de ellos, resucitando en el uno á una mujer, en el otro á un hombre; los de la parte inferior, otros dos milagros, sacando á un niño de un pozo, el uno, y el otro curando á un leproso. Estas dos planchas, que debieran ser las mejores como centrales, son las más desgraciadas en el pensamiento y en su monótona y mala ejecucion. Quizá el artista tuvo que ceder, como sucede muchas veces, á las exigencias y caprichos del que le pagaba, y el siglo XVII no fué del gusto más depurado en este concepto. Cualquiera comprende que las dos tablas ó chapas centrales, como principales de las cubiertas, no debieron aludir á la nobleza del Duque con su enorme escudo, sino al asunto principal, que motivaba aquella preciosa encuadernacion; y, siendo el libro de sermones, claro está que la una debió representar al Santo *escribiendo* y la otra *predicando* aquellos preciosos discursos ú homilías, á cuya conservacion honorífica se dedicaba tan rica, costosa, esmerada y artística encuadernacion. Esto dictaban el sentido recto y el buen gusto: á los dos faltó el artista en aquel caso. Conviene que esta crítica se haga, y áun más, que se tenga en cuenta, para que en estos casos los artistas procuren siempre no faltar á la razon y á la estética, cediendo á exigencias de adulacion, de capricho, ó de indiscreta piedad, so pena de que llegue un dia en que vean sus trabajos sujetos á severa censura.

Resta ya solamente deslindar los asuntos de esos doce grabados y juzgarlos. Lo primero es fácil, teniendo en cuenta la rápida biografía del santo arzobispo, tomada de la que hizo con más extension nuestro buen Quevedo, arriba citado á este propósito.

Representa el primero la toma de posesion de su beca en el Colegio Mayor de San Ildefonso, el dia 6 de Agosto de 1508. Los dos primeros colegiales, admitidos por Cisneros ántes de aquel dia, eran el bachiller Antonio de la Fuente, natural de Tarazona, y confesor que fué de la Reina Germana, y el bachiller Pedro del Campo, primer rector de la Universidad y despues obispo de Utica. Estos vinieron de Salamanca, y, como anteriores al dia 6 de Agosto, serian quizá á los que aludiera el artista en los dos colegiales que figuran en el acto de la toma de posesion á que alude el primer medallon ó recuadro, en que Santo Tomás recibe su beca de mano del rector. La ceremonia se reducia en Alcalá á presentarse el nuevo colegial con la beca plegada sobre el hombro izquierdo: el rector, despues de tomarle juramento de guardar las Constituciones del colegio, le pasaba la media beca del hombro izquierdo al derecho, dejándola cruzada sobre el pecho, colgando ambas puntas por la espalda hasta los talones, y poniéndole en seguida el bonete cuadrado académico, no de picos ó clerical como representa el grabado, sino aplastado en figura de celemin, como áun lo llevan los canónigos en Salamanca, Valladolid, Avila y Zamora. Para mayor anacronismo, el artista representó ya al jóven colegial con cerquillo de fraile.

Lleva el segundo recuadro la fecha de 1514 y representa al santo Colegial ejercitando en un acto académico, ora fuese para el grado de Maestro en Artes, que recibio en aquel año, ora para oposicion á Cátedra. Ocho colegiales de San Ildefonso, vestidos, como él, de manto, beca y bonete, escuchan atentamente su disertacion, mientras otro noveno, en paraje más próximo á la cátedra, parece disponerse para argüirle.

Quevedo dice, que leyó un curso de Artes: otros le suponen catedrático por espacio de tres años. Si la cátedra la obtuvo en 1514, y entró fraile en Salamanca el dia 21 de Noviembre de 1516, no pudo ser catedrático por tres años, al ménos completos. Un cuadro, que parte y desentona el asunto, figura la Presentacion de la Vírgen María en el Templo, cuando siendo niña la llevaron allá sus ancianos padres, quizá porque la fecha del ascenso á la cátedra coincidiese tambien con esa festividad del mes de Noviembre. La representacion del asunto no puede ser más anacrónica en todo lo que se refiere á la indumentaria y litúrgia hebrea, pero á bien que el platero no hizo más ni ménos que grabar cual pintaban, y por desgracia todavía pintan, los buenos artistas cristianos. Algo mejor desempeñado está el asunto que figura el tercer recuadro de la toma de hábito, el dia 21 de Noviembre de 1516, en Salamanca.

El de la consagracion lleva la fecha de 1554 (1) y está hecho por mejor y más experta mano: las fisonomías tienen mayor y mejor expresion, el plegado de las vestiduras pontificales mejor ejecutado y de mejor ornato y gusto: las posturas y fisonomias de los canónigos, doctores y frailes, que asisten al acto, son más dulces, variadas y expresivas; indudablemente son los mejores grabados éste y el 5.°, en que Santo Tomás, entrega 4.000 ducados á un caballero que al pecho lleva una cruz, al parecer de Montesa (2).

Despues de figurar en esto las varias ocasiones en que el santo arzobispo socorrió con larga y generosa mano á personas, no como quiera pobres y desvalidas, sino tambien á varios nobles é hidalgos, el artista tuvo el talento de representar en lontananza á varios obreros, trabajando en la construccion de un edificio religioso, que desde la ventana se descubre y que quizá sea el colegio fundado por él.

Refieren los biógrafos del Santo, que viéndose éste en cierta ocasion comprometido en la continuacion de la obra del palacio arzobispal y otras que habia emprendido, entró en escrúpulos sobre esto y mandó despedir á los trabajadores. El arquitecto ó maestro de obras, para curarle de aquella vacilacion, se valió de un medio sencillo, que encierra una gran leccion de economía política y caridad cristiana. Reunió á todos los trabajadores despedidos, con sus mujeres, niños y demás familia, y los condujo á la puerta del palacio arzobispal á pedirle limosna al santo arzobispo. Asustado este al ver aquella gran turba de mendigos, fuera de lo acostumbrado, preguntó el motivo. El arquitecto que estaba á la mira, y esperaba la pregunta, le respondió:—Señor, vienen á que su reverencia les dé sin trabajar y de limosna lo que ántes les daba por su trabajo. Toda esta gente se mantenia con las obras que costeaba la mitra: para-

(1) El grabador equivocó la fecha anteponiendo un 5 al 4, de donde resultó el año 1554 en vez del 1545, que fué el de la consagracion. Fué consagrante el Arzobispo Tabera, en San Agustin de Valladolid.

(2) Viendo el Cabildo de Valencia la gran pobreza del santo arzobispo, al venir á su Diócesis, le regaló 4.000 ducados. El Santo dió las gracias, y al punto los envió al Hospital.

das éstas, tienen que mendigar y pedir limosna. Convencióse al punto el santo obispo que la limosna del trabajo es mejor que la limosna dada al mendigo.

Atinado estuvo el artista cuando al lado de las grandes y copiosas limosnas, que tanto honraron la memoria del santo arzobispo y escritor, representó en lontananza y en el fondo del recuadro las obras que costeaba, y en que invertia gran parte de sus rentas, favoreciendo las artes y la industria, y dando acertadas limosnas, tanto más meritorias cuanto más útiles y más disimuladas. Los que al ver un edificio religioso y artístico exclaman estúpidamente— ¡cuántos puentes y carreteras se podian haber construido con esta piedra! debian tener en cuenta este suceso, y, que los que construyeron esos edificios y sus artefactos, ni tenian obligacion de hacer puentes y carreteras, ni dejaban de hacer un gran beneficio á la sociedad, dando trabajo á los jornaleros y ocupacion á los artistas.

Terminada la descripcion y exámen de la parte artística, para conservar en cuanto sea posible la memoria de aquella riquísima joya y preciosa antigualla, en mal hora perdida para las Artes, resta decir algo acerca de la autenticidad del original sobre lo ya indicado anteriormente acerca de su procedencia y vicisitudes. Al ver las certificaciones que acompañan al libro, lo ilustre y magnífico de su procedencia y ornato, la espléndida y desinteresada generosidad del donante, la antigüedad de ésta y la cesion hecha á una corporacion tan respetable como el Colegio Mayor, de San Ildefonso de Alcalá, que con veneracion cristiana aceptó y conservó el manuscrito de su santo Concólega, parece inconveniente el poner en problema esta autenticidad con hipercríticos alardes. Por otra parte la cuestion de saber si el manuscrito traido á Madrid y conservado en la Universidad es ó nó autógrafo de Santo Tomás de Villanueva, es más bibliográfica, que no arqueológica y artística. Con todo, los amantes de la crítica bibliográfica desearian saber algo acerca de esto, y los demás no deben extrañar que, al hablar de los adornos del libro, se diga algo acerca de la autenticidad del manuscrito, que necesita un detenido exámen de bibliófilos y paleógrafos, que hasta el dia no se ha hecho.

Rezabal-Ugarte, en su *Biblioteca de los escritores que han sido colegiales mayores*, dá noticias acerca de la vida del Santo, de sus biógrafos y de las ediciones que se han hecho de estos sermones, pero ni siquiera dice dónde estaba guardado el original, y eso que estaba en un colegio mayor. ¿Seria esto por incuria? ¿Seria que en Alcalá tuviera la piedad casi olvidado el rico manuscrito?

Es más, añade el mismo bibliógrafo; la noticia siguiente: «El P. Estéban García, en el capítulo 35 de la *Vida del Santo*, y Equiara en su *Biblioteca Mexicana*, aseguran que el P. Alonso Vera-Cruz, puso en latin los sermones, que predicó en castellano.» Luego el Santo no los escribió en latin.

Esta noticia pone en problema que el original de los sermones, honrado como tal, sea verdaderamente de letra del Santo, á pesar de todas las certificaciones anteriormente citadas que tiene el libro. Parece indudable que el Santo los predicó en castellano: en el original Complutense están en latin. La letra de éste es más gruesa y clara que la del papel firmado por el Santo, que por vía de comprobacion se puso en el mismo volúmen. Consta que el Santo se opuso á que se imprimieran y publicaran sus sermones, cuando se lo rogó el obispo de Segorbe D. Juan Muñatones, fraile de su mismo hábito, que escribió un compendio de su vida, pocos años despues del glorioso tránsito del santo arzobispo (1). ¿Cómo, pues, avenir todas estas discordantes noticias? ¿Seria que los colegiales mayores tuviesen este original por dudoso y por ese motivo lo retirasen á la sacristía donde se viera ménos? Mas entónces ¿cómo se atrevian á guardarlo entre las reliquias?

De todos modos es muy notable el silencio de Rezabal-Ugarte acerca de él, y la poca importancia que parece habérsele dado en Alcalá, á pesar de su mérito bibliográfico, si era original de Santo Tomás de Villanueva, teniendo además en cuenta el valor de sus riquísimas cubiertas. Todo esto contribuye á que se ponga en duda si este manuscrito es el original de las obras de Santo Tomás de Villanueva.

El que las tuviese por originales la Universidad de Alcalá, hace poca fuerza. La cesion no se hizo á la Universidad de Alcalá, sino al Colegio Mayor, que era corporacion distinta y supeditada á esta. Ni hubo siempre en la Universidad misma el mejor criterio en estas materias. El cáliz y anillo, que se decian de Cisneros, y que fueron

---

(1) Esta vida del Santo es del año de 1572.—El obispo de Guadix en su bibliografía crítica dice á propósito de esto: «*Tanta fuit viri modestia, ut cum Illustrisimus Dmus. Joannes Muñatones, ejusdem ordinis Divi Augustini Segorviensis Episcopus, de maturanda concionum suarum editione cum obnixe rogaret respondisse fertur, se non tam operum suorum esse admiratorem ut tenuitatem augustæ suæ doctrinæ in publicum emitteret.*»

robados en la misma aciaga noche, en que desaparecieron las ricas cubiertas de oro y plata, que dejamos descritas, no habian pertenecido al dicho Cardenal. Bastaba ver el cáliz y sus follajes churriguerescos para conocer que era obra del siglo XVII, y no de principios del siglo XVI. Por lo que hace al anillo robado, su pérdida es poco sensible, pues era notoriamente apócrifo. El verdadero anillo fué robado, y quizá no por franceses, en 1808 á 1809. Regalado al intruso José Bonaparte, lo llevó consigo en su emigracion. Lo hizo montar de nuevo al estilo moderno para poner en él unas letras, en que se expresó haber sido del *Cardenal Ximenes* (*sic*). Poco ántes de su muerte diólo á un obispo norte-americano, éste lo regaló en Roma al Cardenal de la Puente, el cual por su testamento lo legó á la catedral de Toledo. Así que, el anillo que de 1814 á 1836 se enseñaba en el gabinete arqueólogico de la Universidad de Alcalá, era un anillo cualquiera, sacado de su antigua y rica dactiloteca, y que alguna persona poco escrupulosa quiso calificar de anillo del Cardenal Cisneros (1).

Resta solamente decir, que la Universidad central conserva ahora pobremente y en su antigua y modesta caja, el destrozado original de las obras ó sermones de Santo Tomás de Villanueva, despojado de sus ricas y artísticas cubiertas. Ni áun fué posible al restaurarlo dorar los cortes, como los tuvo en otro tiempo, impidiéndolo el mal estado del papel, casi podrido por la humedad. Cuando el Claustro regaló á la reina Isabel para su Real capilla el *Lignum Crucis*, que Leon X remitió á Cisneros, cuya cruz de oro y cristal de roca tambien desapareció en época anterior al robo ya referido, esperaba la Universidad que se hubiesen repuesto las ricas cubiertas. Es probable que lo hubiera hecho así aquella señora, que gastó 14.000 duros en hacer un riquísimo adorno para aquel *Lignum Crucis*. Con mucho ménos se hubieran repuesto los perdidos nieles y las ricas cubiertas, mas por desgracia no hubo quien lo indicara.

Hoy la Nacion no está ya para pensar en eso.

(1) Así lo manifesté y probé en un artículo publicado en la *Revista Católica*, titulado *La Cruzada*, en 1867.

LA

IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ

EN EL HOSPITAL DEL CARDENAL, EN CÓRDOBA,

VULGARMENTE LLAMADA

MEZQUITA DE ALMANZOR;

POR

DON RODRIGO AMADOR DE LOS RIOS,

Licenciado en las Facultades de Filosofía y Letras y de Derecho.

I.

(1) 

UIEREN los escritores cordobeses, que entre los monumentos visitados con particular preferencia en Córdoba por el viajero, figure al lado de la suntuosa Mezquita Aljama de Abd-er-Rahman, la denominada MEZQUITA DE ALMANZOR, situada en el *Hospital general* ó *de Agudos*, de la referida metrópoli.

La tradicion que ha fantaseado peregrinas é ingeniosas leyendas, llenas de misterios y de poesía, donde quiera que la casualidad ha descubierto vestigios de construcciones musulmanas, apoderándose el edificio á que aludimos, le ha cubieerto con sus alas; y procurando enaltecerle, le ha hecho aparecer como una de las joyas más estimables de aquella civilizacion exuberante de vida, que nace, se desarrolla y decae á la sombra del poderoso imperio de los Califas de Occidente.

No era, sin embargo, esta tradicion de las que abriéndose paso á través de los siglos, adquieren, con el trascurso de los años, no dudosa autoridad é importancia, suficientes ambas para servir de fundamento á los severos juicios de la Historia: nacida en el último tercio del pasado siglo, cobraba á poco andar desusado ascendiente, y avasallando á su influjo el criterio de los historiadores cordobeses, se presentaba, ya en la actual centuria, con la apariencia de un hecho incontrovertible.

Verdad es, que, de tiempos antiguos, habia sido en Córdoba la tradicion popular venero inagotable, adonde acudieron los historiadores y eruditos, para investigar las decantadas grandezas que ennoblecieron y hermosearon un dia la opulenta corte de los descendientes de Abd-er-Rahman-ebn-Moâwia: ella, con el nombre de *Córdoba la Vieja*, y bajo el denso polvo de los siglos, habia conservado viva en los montones de ruinas allí esparcidas y sepultadas, la memoria de aquellos *Alcázares* maravillosos, levantados por la magnificencia de Abd-er-Rahman III en el recinto de

---

(1) Copiada de un Códice del siglo XIII

Medina Az-Zahrá; ella, tambien, al perpetuar el piadoso recuerdo de los santos mártires de Córdoba, habia conservado indeleble en los restos de torreones y murallas del *Alcázar Viejo*, y en el llamado *Campo de los Santos*, la memoria del *Alcázar* primitivo de los Califas cordobeses; y apoderándose, en una palabra, de aquellas venerandas reliquias, testigos en otro tiempo de la grandeza de Córdoba, las cuales se ofrecen por todas partes dentro de la ciudad,—trasmitíase creciente y poderosa de una á otra centuria, para no borrarse jamás, ni áun destruido el objeto mismo, causa de su existencia, y cuya pasada gloria proclamaba.

No léjos de la *Puerta de Almodóvar* (1) ábrese una calle, en la cual, á fines del pasado siglo existian, aunque ya destrozados, «unos rastros grandes de fortaleza:» señalábase la calle con nombre *del Rey Almanzor*, que todavía conserva, y en tiempos antiguos parecia extenderse la referida fortaleza «no sólo á todo el Huerto ó Solar que dicen del »rey Almanzor, sino tambien á la casa de uno de los Mayorazgos de Don Domingo de Guzman, y todo lo que es »hoy el *Hospital del Cardenal* con la iglesia de San Bartolomé, y lo demás, hasta dar la vuelta por la calle de »los Judíos.» «Todo este grande ámbito (prosigue el autor á quien copiamos), es tradicion muy antigua ser Palacio »del Rey Moro Almanzor (2).» No guardan, por desgracia, los historiadores árabes memoria del palacio que el glorioso Mohámmad-Abú-Amer-Almanzor, Hagib de Hixem II, habitó en Córdoba desde el principio de su elevacion á los primeros puestos del Estado; pero sobreponiéndose la tradicion á este olvido en que incurrieron los escritores del Califato, ha señalado al fin como tal, aquel grandioso edificio, de cuya importancia deponian en 1772 «unos rastros grandes de fortaleza,» supuesto que en el sentir de algunos historiadores, confirmaba plenamente la circunstancia de que «desde las casas que decimos del Rey Almanzor, hay dos antiguas minas muy capaces, y á trechos ciertos des»cansos ó salones anchos, que ya están en parte ciegas y en parte cortadas.» «La una de estas minas subterráneas »(continúan), camina á la Mezquita mayor, y la otra al Alcázar Viejo, cerca del Rio.» «Estas dos minas (concluyen) »denotan que estas casas eran de este Gobernador (Al-Manzor), una para ir á la Mezquita y la otra para ir al Alcázar, »donde estaba Issén y á quien tenia baxo su tutela, etc. (3).»

Carecia, no obstante, la tradicion de un testimonio fehaciente, que sólo le era dado ostentar á fines del pasado siglo, para adquirir entónces autoridad legítima y verdadera. Existia por ventura dentro de aquel recinto que venia señalándose como palacio del «Rey Moro Almanzor,» una pequeña iglesia ó capilla consagrada bajo la advocacion de San Bartolomé, la cual hubo sin duda de adquirir en los primeros dias de la XVIII.ª centuria, el Cardenal Obispo de Córdoba Don Fray Pedro de Salazar, al comprar «junto al convento de San Pedro de Alcántara,» unas «casas principales,» con el fin de «fundar un colegio para criar Niños de Coro (4):» ofreciánse en sus muros algunas inscripciones arábigas, nunca ántes consultadas, y á ellas demandaron discretamente los eruditos la resolucion del caso, si bien su sola existencia testificaba ya en su sentir loanteriormente sustentado por la tradicion á que venimos aludiendo, ó sea la indubitable autenticidad del Palacio de Al-Manzor, en aquel paraje levantado.

Interpretadas acaso á instancias del autor del *Memorial de los Santos de Córdoba*, que es quien por vez primera las publica (5),—«por un doctísimo católico, nacido en Belén, y peregrino en esta Ciudad,» daban, con efecto, el resultado de que «Almanzor y Fátima, su mujer, labraron aquella Mezquita en la Hégira 366 (que empezó por Agosto del año «de Christo de 976) dentro de su Palacio, dando gracias á Mahoma, porque les habia concedido ganar esta tierra (6).» Fortalecida en tal forma la tradicion, quedaba desde luego sentado que todo aquel ámplio recinto de la parte Norte del *Alcázar Viejo*, fué morada de Al-Manzor, desde ántes del año 366 de la Hégira. No otro habia sido el resultado

(1) El erudito catedrático de lengua arábiga en Granada D. Francisco Javier Simonet, en el apéndice núm. II de su leyenda histórica *Almanzor* (Madrid, 1858), al enumerar las primitivas puertas de Córdoba, apunta la idea de que la antigua *Bib al-chauz*, *Puerta del Tránsito* ó *Bib-Bathaliox*, *Puerta de Badajoz*, sea «tal vez la moderna de Almodóvar» (pág. 193). La circunstancia, digna de estima, de hallarse esta puerta en la extremidad de lo que fué *Judería*, autoriza la sospecha de que la llamada hoy *Puerta del Almodóvar*, debió ser la conocida con el nombre de *Bib-Yehud* ó *Puerta de los Judíos*. De esta opinion es tambien el docto académico D. Pedro de Madrazo (tomo de *Córdoba* de los *Recuerdos y Bellezas de España*, pág. 391), quien al propósito escribe, despues de enumerar las puertas de la opulenta corte de los Califas: «¿Qué puertas eran estas? No es fácil ya averiguarlo. La de Almodóvar »quizás podrá haberse llamado puerta de los Judíos, por caer hácia aquella extremidad el barrio de éstos, como lo indica la calle que aún conserva su »nombre, etc.»

(2) D. Bartolomé Sanchez de la Feria y Morales, *Palestra sagrada ó memorial de los santos de Córdoba*, tomo I, pág. 133, (ed. de 1772).

(3) Idem id. id., pág. 138.

(4) Bravo, *Catálogo de los Obispos de Córdoba*, tomo II, cap. IV, pág. 741.

(5) Con efecto, así resulta de las palabras con que el mencionado escritor consigna este hecho: «...es tradicion muy antigua ser Palacio del Rey Moro »Almanzor, y lo testifica la inscripcion arábiga que hay en las paredes de dicha Iglesia de San Bartolomé, *que leida* (dice) *estos dias...*, etc.», (tomo I, pág. 133 *ad finem*). Sin embargo, segun en el texto consignamos, habian sido ya traducidas en 1766 por el embajador de Marruecos en la Córte de Cárlos III.

(6) *Palestr. sagr. ó mem. de los sant. de Córd.*, tomo I, pág. 134; el P. Feria reproduce esta incripcion en el tomo IV de su obra.

que las referidas inscripciones arrojaban,—y que no hubo de ser conocido por aquel autor,—al detenerse en Córdoba el año de 1766 el embajador del Sultan de Marruecos, Sidi Ahmed-El-Gacel; consultado éste, con efecto, á presencia del monumento, interpretábales en el mismo sentido, si bien bajo otra forma más acorde, en verdad, con la manera de expresarse los mahometanos:

«*En el nombre de Dios todo poderoso* (decia) *labraron esta mezquita para su adoracion y de su profeta Mahoma el Wacir Muhamad Almanzor y su muger Fátima en la égira* 366, (año 276).» «*Alabado sea Dios* (1).»

Comprobado una y otra vez, cual queda expuesto, el testimonio de la tradicion, no fué, ni pudo ser en adelante objeto de duda para los eruditos, que el magnífico Palacio del poderoso Hagib de Hixem II, hubo de levantarse en la llamada hoy *calle del Rey Almanzor*, como acreditaban aquellos «rastros grandes de fortaleza,» áun subsistentes en el pasado siglo, y de la cual habia memoria que en tiempos antiguos se extendia por el *Huerto del Rey Almanzor* y *Hospital del Cardenal*, hasta dar la vuelta por la *Calle de los Judíos*. No de otra cosa persuadia, con efecto, en el comun sentir, la existencia de aquella Mezquita, respetada por los conquistadores de Córdoba, y que al ser adquirida por el Cardenal don Pedro de Salazar, pasaba íntegra á formar parte del *Hospital* á que dió su nombre la munificencia de tan ilustre prelado.

La eficacia de aquellas inscripciones arábigas, menospreciadas hasta 1766, y traducidas con igual sentido y fortuna por el embajador de Marruecos y el «doctísimo católico» de Belen, desvaneciendo las sombras que envolvian aquellas ruinas no permitian tampoco vacilacion; porque si bien la interpretacion del segundo hacia constar que la Mezquita, consagrada más tarde á San Bartolomé, era construida «dentro del Palacio,» de Al-Manzor; y la de Sidi-Ahmed-el-Gacel, guardaba silencio en este punto,—evidente era que, dado el testimonio de la tradicion, fué labrada por «Al-Manzor y su mujer Fátima» en el recinto murado, propio para su morada y recreo, y no fuera de él, como pudiera sospecharse.

Así hubo, con efecto, de comprenderlo uno de los más infatigables investigadores de las antigüedades cordobesas, cuando al tratar de la Iglesia de San Bartolomé, escribe: «La capilla que es hoy del hospital del Cardenal fué mez-» quita particular del gobernador ó Wacir Muhamad Almanzor, que en aquel sitio tuvo su palacio, por lo que el » huerto que está á espaldas del citado hospital es llamado vulgarmente del rey Almanzor, el cual gobernó el reino » en tiempo de Hixem II.» «Esta mezquita (añade), está bien conservada, y entre las muchas inscripciones que » tiene, algunas ya ilegibles, hay una que tradujo el embajador de Marruecos Sidi Hamet-elgacel,» que es la que nosotros hemos reproducido (2).

Aceptado el hecho, no vacilaron en consignarlo los escritores posteriores, á quienes llegaba ya la tradicion revestida de la autoridad que parecian concederle las inscripciones arábigas conservadas en los muros de la Iglesia de San Bartolomé. «Cuando el hagib Almanzor (dice arrastrado por ella muy docto arqueólogo de nuestros dias), usur-» pando al menguado Hixem II su autoridad, gobernaba la monarquía cordobesa, tenia su palacio al norte del alcá-» zar real, y sus jardines se extendian á todo lo que es hoy *huerta del rey*, entre el *arroyo del moro* y las *heras de la* » *salud*. Ese palacio tenia su correspondiente mezquita, y esta mezquita subsiste hoy casi intacta por dentro, aunque » convertida en capilla cristiana por el santo rey con la advocacion de S. Bartolomé. Su fachada indica claramente » el cambio de destino que en ella se verificó entónces. El interior es una *cella* ó cámara con bóveda ojival de ner-» vios que arrancan de sendas repisas bizantinas. Su decoracion forma dos zonas: la primera de alicatado, dibujando » entrelazados florones; la segunda, de delicada labor morisca en la disposicion siguiente. Primero tres fajas de ins-» cripciones de caractéres africanos sobre fondo de ataurique; luégo otra de recuadros con escudos de armas, sin más » blason que la banda diagonal, usada por algunos reyes islamitas; despues, un entrepaño, menudamente trabajado » de lacería formando estrellas y rosetones, en que alternan escudos y estrellas en escaques; encima una hermosa » faja de lazo-laberinto, y por remate almenitas dentadas ornamentales. Es capilla de hospital desde que fundó el » que lleva su nombre el cardenal D. Fr. Pedro de Salazar, obispo de Córdoba (3).»

(1) D. Luis Ramirez de las Casas-Deza, *Indicador Cordobés* (Córdoba, 1837), pág. 56.
(2) Idem, id., págs. 55 y 56.
(3) D. Pedro de Madrazo, tomo de *Córdoba* de los *Recuerdos y Bellezas de España*, pag. 404.

La tradicion, pues, logrando avasallar la crítica arqueológica, ha llegado en esta forma hasta nuestros propios dias, y subsiste aún entre los eruditos de la antigua metrópoli de Al-Andálus (1); pero, dados los últimos progresos de la ciencia arqueológica, ¿puede ser aceptada tal y como hasta aquí lo ha sido? ¿Eran, en realidad, los «rastros grandes de fortaleza» que existian en la *calle del Rey Almanzor*, á fines del siglo XVIII, resíduo del Palacio que en el año 366 de la Hégira (976 J. C.) habitaba el victorioso Hagib del hijo de Al-Hakem II? ¿Es realmente cierta la tradicion que acredita ser la IGESIA DE SAN BARTOLOMÉ, hoy capilla del *Hospital General*, la MEZQUITA DE ALMANZOR? Tal es el estudio que nos proponemos realizar en la presente *Monografía*.

II.

Próximo estaba el momento en que, despues de haber subido á su más alto grado de esplendor y de grandeza el poderoso imperio á que dió orígen el fugitivo vástago de los Omeyas de Oriente, habia de extinguirse al deletéreo influjo de las discordias civiles, el brillo de aquella fastuosa monarquía, cuando apareció en Córdoba el celebrado caudillo Abú-Amer-Mohámmad-ebn-Abdil-láh-ebn-Abi-Amer Al-Maafirí, conocido por el sobrenombre de Al-Manzor, que le conquistaron más tarde sus victorias.

Gobernaba á la sazon en Al-Andálus el hijo del grande Abd-er-Rahman III, llamado *Al-Mostanssir-bil-Láh* Abdil-láh Al-Hakem, II.° de este nombre, en cuyos dias le era dado recoger á Córdoba el fruto de aquella grandeza de actualidad, de que daban claro testimonio así la multitud de Academias y establecimientos de enseñanza que en su recinto existian, como el inusitado incremento que alcanzaron las letras, en cuyo cultivo se ejercitaban las principales damas de la Córte, y áun la misma *Sobh*, la preferida del Califa y madre del príncipe Hixem II (2). No era por cierto testimonio de menor eficacia, respecto de aquel florecimiento maravilloso que parecia presentir ya la total ruina del poderío musulman con la destruccion del Califato (3), la obra acometida por Al-Hakem en la *Mezquita-Aljama*, cuyo ensanche y embellecimiento medita y realiza apenas es jurado y reconocido Amir de los creyentes; prolongando 150 piés más al Mediodía las once naves primitivas mandadas construir por Abd-er-Rahman-ebn-Moâwia, y concluidas y hermoseadas por Hixem I (4), dotaba con efecto á aquel templo sin igual del magnífico *Mihrab* que hoy ostenta, terminado en Dzul-Hichah del año 354 de la Hégira (965 J. C.) (5), poniendo término y remate á tamaña empresa con la construccion del *Dar-as-sadaca* ó *Casa de la limosna*, la *Macssura* ó lugar reservado á los ministros del templo, y algunos otros departamentos de menor importancia (6).

En tales momentos, pues, aparecia Al-Manzor: contaba apenas veintiseis años, cuando desprovisto de todos bienes

---

(1) Tal acredita, con efecto, el artículo que bajo el epígrafe de *La Mezquita de Almanzor en el hospital general de Agudos, llamado del Cardenal Salazar*, publicó en los números 6.812 y 6 814 del *Diario de Córdoba*, correspondientes al domingo 4 y al miércoles 7 de Mayo de 1873, nuestro ilustrado amigo D. Rafael Romero, director de la *Escuela de Bellas Artes* y secretario de la *Comision provincial de monumentos artísticos é históricos* de aquella provincia, quien nos acompañó, á fines de Febrero último, en la visita que hicimos á este monumento.

(2) Entre las poetisas y mujeres doctas se encuentran la bella é ingeniosa *Radhia*, que llegó á vivir 107 años (316—423 H.—929—1032 J. C.); *Lobna*, *Fátima bent Zacaria*, *Áixa*, *Meriem*, con otras que menciona Conde (*Hist. de la dom. de los ár. en Esp.*, tomo I, cap. XCIII, pág. 482).

(3) Al-Khaulani, citado por Al-Maccari (lib. III, cap IV), refiere que contemplando Al-Manzor las obras de su palacio de *Az-Zahyra*, presintiendo la próxima ruina del Califato, exclamó: «Pronto el fuego de las civiles discordias prenderá en los muros de este palacio, y las bellezas de Az-Zahyra »desaparecerán con ellos de la faz de la tierra. Esta mansion espléndida será asolada y convertida en escombros; sus jardines se trasformarán en mústio »páramo; mis tesoros rodarán entre el polvo, y lo que es hoy teatro de placer y de alegría se trocará en escena de desolacion y de ruina.» Reproduce esta noticia el erudito D. Pedro de Madrazo en su tomo de *Córdoba* de los *Recuerdos y Bellezas de España* (págs. 198 y 199, nota), de donde nosotros la tomamos.

(4) *Historias de Al Andálus* de Aben-Adharí de Marruecos, traducidas por D. Francisco Fernandez y Gonzalez, págs. 123 y 142. «Fué este Hixem »(dice) el que terminó los acicafes (techos) de la Mezquita Aljama de Córdoba y levantó su minarete Al-Cadima, y edificó el almidá (lugar de la »ablucion) Al-Agiba.»

(5) Así consta de la inscripcion que en caractéres cúficos existe en la franja inferior de las dos que se ofrecen en todo el perímetro del *Mihrab:*
فى شهر ذى الحجة من سنة اربع وخمسين وثلث مائة

(6) «Edificó Al Hakem (dice Aben-Adharí de Marruecos, pág. 256 de la ed. de Dozy), al occidente de la Mezquita la cámara llamada *Dar as sadaca* »ó casa de la limosna, porque su destino era para socorrer con dinero á los pobres. ¡Dios excelso le haya perdonado!» Al-Maccari trae tambien noticia de otras varias construcciones de este Califa, entre las cuales se cuenta el edificio consagrado á hospedar á los pobres, situado enfrente de la puerta principal de la Mezquita por el lado de Occidente. Hace sospechar esta circunstancia que el establecimiento piadoso fundado por Al-Hakem, estuviese en el mismo sitio que el *Hospital de niños expósitos*, en la calle de Torrijos. Véase respecto de este propósito lo que escribe el Sr. D. Pedro de Madrazo en el tomo de *Córdoba*, ya citado (págs. 201 y 202, nota).

de fortuna y fiando sólo en el porvenir y la suerte, penetraba en la ciudad de las cuatro maravillas (1). Aficionado á las letras, comenzó desde un principio á frecuentar las afamadas *Madrisas*, «donde se instruyó en la ciencia de los *alfaquíes* (derecho y teología), en la filosofía, la historia y la amena literatura,» sobresaliendo principalmente en la interpretacion del *Libro Santo*. Falto de proteccion y de recursos, y «poseyendo un carácter admirable de escritura,» resolvióse al cabo á establecer en la misma puerta del Alcázar una escuela de humanidades y una oficina de *al-catib* ó escribiente; y «estando aquí (dice uno de sus biógrafos), quiso su buena fortuna que el noble wacir »Abdelmelic Ebn-Xoheid, que habia sido hagib de Abderrahman Annasser (Abd-er-Rahman III), y que privaba »mucho con el actual califa Alhacam, le llamase á su casa para encargarle la copia de ciertos códices. Pues como el »wacir quedase muy pagado de la hermosa letra de Mohammed, y conversando con él, echase de ver su ingenio y »sabiduría, le tomó cariño, le procuró otros trabajos semejantes, con cuya recompensa remediara sus necesidades, »y le prestó, en fin, tales favores y ayuda en aquellos malos tiempos, que fueron en verdad mucha parte y el ci»miento para su engrandecimiento futuro (2).» Galib-An-Nassery, liberto de Abd-er Rahman III, y famoso caudillo que gozaba de gran favor en la Córte, protegió asimismo al jóven Abú-Amer-Mohámmad, y por su mediacion y la del wacir Ebn-Xoheid, logró penetrar en el Alcázar en calidad de secretario ó escribiente de la sultana *Sobh* (3).

Poco tiempo despues (356 H.—967 J. C.) era nombrado inspector del *Dar-as-sekka* ó *Casa de la Moneda*, apenas cumplidos los veintiocho años de edad (4), comenzando desde entónces para Mohámmad la verdadera época de su engrandecimiento. Dos años adelante (Moharram de 358, 969 J. C.) obtenia el cargo de secretario del tesoro y oficina de herencias, y en Dzul-Hichah del mismo año el de *Cadhi* de Ixbilia y Libla (Sevilla y Niebla); elegido ayo del príncipe Hixem en 359 (970) desempeñaba sucesivamente los puestos de *Sahib ax-Xortha Al-Guostha* ó prefecto de policía en las comarcas centrales de Al-Andálus, el año 361 (972 J. C.), y finalmente el de *Sahib ax-Xortha Al-Garbe* ó prefecto de policía en las comarcas occidentales, que alcanzaba en 362 (5). No estaba ni podia estar satisfecha su despertada ambicion con tales cargos: á ellos añadia en breve el de jefe de la guardia de Slavos que custodiaban la persona y el Alcázar del Califa, y el de tutor del príncipe, cuya educacion le habia sido especialmente encomendada por el mismo Al-Hakem; y aunque comenzaba á sentirse su influencia en los asuntos de la Córte, en la que le daba alta representacion la tutela de Hixem, eran, sin embargo, obstáculos poderosos á su engrandecimiento los mismos que le habian protegido hasta aquellos momentos.

La muerte del generoso Califa (366 H.—976 J. C.), durante cuyo pacífico gobierno llegan las letras arábigas á su verdadero siglo de oro, habia de cambiar en breve la faz de los sucesos y descubrir en toda su intensidad los pensamientos de Al-Manzor: correspondia, durante la minoridad de Hixem II, la direccion del Estado al príncipe Al-Moguira, hermano de Al-Hakem, quien en vida de éste habia tomado ya no pequeña parte en la gobernacion del imperio: esta circunstancia, alterando los planes concebidos por el tutor de Hixem, decidiale á meditar la forma en que podria deshacerse de tan terrible adversario, imaginando desde luego la muerte de Al-Moguira. No vaciló para conseguir su propósito en utilizar cuantos medios le sugeria su ambicion; y aunque «un hecho de tanta gravedad »no podia llevarlo á cabo sin el beneplácito y ayuda de los otros altos personajes del Estado..., supo vencer todos los »obstáculos, ejecutándolo con la astucia y maña que solia (6).»

Desterrados al postre los escrúpulos de aquellos, y con el asentimiento ya del *guacir-ad-Daula* Chaáfar Al-Mushafí, tramóse la conjuracion, y bajo el pretexto de que el príncipe Al-Moguira, codicioso del poder supremo, intentaba el despojo y la muerte de Hixem (7), fué cruelmente ahogado en los aposentos de su mismo Alcázar, é inmediatamente proclamado *Amir al-mumenyn* (príncipe de los creyentes) el inocente hijo de Al-Hakem, con el título de *Al-Muyyed-bil-láh* (el favorecido de Alláh) el lúnes 5 de Safar de la Hégira 366 (2 de Octubre del año 976 de J. C.)

---

(1) Eran estas cuatro maravillas que los escritores árabes celebran en Córdoba, la suntuosa Mezquita-Aljama, el puente romano sobre el Guadalquivir, las famosas madrisas ó academias y los maravillosos alcázares de *Medina Az-Zahrá*.

(2) D. Francisco Javier Simonet, *Almanzor*, leyenda histórico-árabe, pág. 14.

(3) Conde, tomo I, cap. XCV, pág. 492. -Simonet, idem, pág. 34.

(4) Habia nacido Al-Manzor en Torrox, provincia de Málaga, el año 327 de la Hégira (939 J. C.).

(5) Tomamos estas noticias del autor del Bayan Almogreb (II.ª Parte, págs. 263 á 268), citado por Simonet en su leyenda *Almanzor* (pág. 35, nota).

(6) Simonet, *loco citato*, pág. 37.

(7) «Es cierto que algunos señores y oficiales slavos urdieron una conspiracion para elevar al emir Almoguira en daño de Hixem y apoderarse ellos »del gobierno; pero tambien es cierto que el mismo Almoguira no tuvo parte alguna en ello, y áun se hallaba ignorante de todo; de suerte que murió »víctima inocente de las ambiciones ajenas» Simonet, *loco citato*, pág. 38, citando el Bayan Almogreb, II.ª Parte, págs. 278 y 279 y á Ebn-Jaldun, á quien hace referencia Al-Maccari, t. I, pág. 257).

Apoderados, pues, del gobierno los asesinos de Al-Moguira, repartíanse los cargos públicos, siendo nombrados principales *Hagibes* Chaâfar-Ebn-Abd-er-Rahman Al-Mushafi y Galib An-Nassery, el primero de quienes conservaba además los honores del guacirato. Mohámmad obtuvo los importantes puestos de *guacir ad-Daula* ó consejero de Estado y de *Guali-l-Medina* ó gobernador de la ciudad, los cuales agregó á los que disfrutaba ántes de tales acontecimientos. No se limitaban aquí, sin embargo, los propósitos de Mohámmad; y buscando los medios de facilitar su encumbramiento, procuró destruir la armonía establecida entre Chaâfar y Galib, indisponiéndolos en breve, y atrayendo por la astucia al último de los citados. Era preciso además, para asegurar por completo el ascendiente de que gozaba respecto del pueblo, y le habian ya conquistado, así sus larguezas y su generosidad como el primer triunfo que alcanzó, áun en vida de Al-Hakem, sobre los cristianos (1), oscurecer el nombre y fama de los ministros de Hixem II con la gloria de nuevos laureles; y juntando numerosas huestes, una vez hecha la paz con el señor de Sinhacha *Bollquin-Ebn-Zeiri*, dió principio á aquella série no interrumpida de victorias que señalan sus gazúas, en el mes de Récheb del mismo año de 366 (Marzo de 977).

Recibióle Córdoba á su regreso con las mayores muestras de entusiasmo, del cual participaba sin reserva el mismo Hixem; y la fama de sus victorias, haciéndole merecedor del premio con que el Califa procuraba recompensar sus méritos, decidia por fin á éste á nombrarle su *Hagib* ó ministro del Estado, título á que ardientemente aspiraba Mohámmad, habiendo trabajado sin descanso para conseguirlo. Era aquel triunfo, no obstante, causa de los recelos de Chaâfar, quien temeroso del nuevo ascendiente que por estos medios conseguia Al-Manzor, procuraba enemistarlo con el Califa, si bien las palabras del primer Hagib sirvieron sólo para enaltecerle áun más en el concepto del soberano, y avivar el ódio de Abú-Amer, el cual desde aquel momento preparó sin rebozo su ruina. Para conseguirlo, y comprendiendo que no podia á un tiempo mismo hacer frente á dos rivales tan poderosos y temibles cual lo eran Chaâfar y Galib, procuró á todo trance la cooperacion del señor de Medina Selim, con cuyo auxilio le seria más fácil destruir al primero, reservando para ocasion más oportuna el deshacerse de su antiguo protector y aliado. Firme en este propósito, concertó sus bodas con *Ismá*, hija de Galib, las cuales se publicaron con grande ostentacion y aparato, y solicitó del Califa Hixem le señalara uno de sus alcázares ó almunias donde celebrar las fiestas; «y como el Califa »quisiese usar con él de real munificencia, le regaló, como para presente de boda', una deliciosa almunia que poseia »cerca de los alcázares de Medina Azzahrá, fundacion de su abuelo Abderrahman-Annaser (2),» á la cual dió Al-Manzor el nombre de *Almunia Al-Ameria*, ó posesion de recreo de los Ameritas.

Acontecia esto ya á fines de la luna de Dzul-Hichah de 366 (3), y celebrábase el casamiento de Mohámmad é Ismá en el alcázar y jardines de la Al-Amería el dia de la fiesta del *Neiruz*, ó sea el primero de la luna de Moharram del año siguiente de 367 de la Hégira, que coincide con el dia 16 de Agosto de 977 (4). Hubo en las bodas «grandes »banquetes, zambras y otros festejos, en que el Hagib hizo gastos tan espléndidos y fué tanto el concurso y el »regocijo, que estas *gualymas* (nupcias), como dice un autor árabe, fueron celebradas y famosas en las regiones de Al-Andálus (5).» Seguro, pues, con esta alianza, logró al postre sus designios Mohámmad, encausando á Chaâfar, á quien tanto él como Galib acusaban de reo contra el Estado y la seguridad pública, y contra quien recaia al cabo sentencia judicial condenándole á prision perpétua y confiscacion de bienes. Prevenido el Califa contra Chaâfar, despues de pronunciada la anterior sentencia, privábale de todos sus honores, separándole del hagibato á mediados de la luna de Xaâban del mismo año 367 (Julio de 978), y mandando fuera en él cumplida la ley, como se ejecutó, encerrándole en las mazmorras de Medina Az-Zahrá, donde murió envenenado por órden de Mohámmad (6).

A principios del siguiente año 368 (979 J. C.) daba comienzo Al-Manzor á la construccion del magnífico alcázar y poblacion murada de *Medina-Az-Zahyra*, cuyas obras eran dos años adelante terminadas (370 H.—981 J. C.), casi al mismo tiempo que sucumbia Galib An-Nassery, víctima de las maquinaciones de su yerno, quien, desembarazado y libre ya de rivales, subia por estos medios á la cumbre del poder que tanto tiempo habia codiciado.

---

(1) Simonet, *Almanzor*, pág 36.
(2) Idem, *id.*, pág. 52.
(3) Primeros dias de Agosto de 977.
(4) Señala esta fecha á las bodas de Mohámmad é Ismá el Bayan Almogreb (II.ª Parte, pág. 285, citado por Simonet.
(5) Simonet, *saepe*.
(6) Fueron tambien encarcelados los hijos de Chaâfar y un sobrino suyo llamado Hyxem. En el Bayan Almogreb se afirma que el Hagib fué emponzoñado (II.ª Parte, págs. 285 á 291).

III.

Conocidos pues, todos estos acontecimientos, que ponian en manos de Al-Manzor la soberanía de Al-Andálus, colmando con ella sus soñadas ambiciones, y cuya exposicion hemos juzgado de importancia en la investigacion propuesta, ofrécense ya sin dificultad las consecuencias, de verdadera eficacia para nuestro estudio, que de ellos se desprenden.

Tradicion constante es en Córdoba, una y otra vez repetida por los historiadores y eruditos, segun arriba apuntamos, la de que levantándose al Norte del Alcázar real el Palacio del fastuoso Hagib de Hixem II, se extendia por la llamada *Calle del Rey Almanzor*, y comprendiendo así la *Huerta* de aquel nombre, como los edificios en que á principios del pasado siglo era construido el *Hospital de Agudos*, llegaba hasta la *Calle de los Judios*.

Ahora bien: dado el supuesto de la tradicion, ¿en que época tuvo Al-Manzor su morada en el edificio de que áun existian «rastros grandes de fortaleza,» al finalizar el siglo XVIII? ¿Fué, acaso, al ser nombrado tutor de Hixem II? ¿Pudo serlo, quizá, al obtener el cargo de *guacir ad-Daula* ó consejero de Estado? ¿Seria, tal vez, al ascender al Hagibato? Porque no es dudoso reconocer, que para habitar un Palacio independiente del Alcázar, aunque inmediato y en correspondencia con éste, era preciso no sólo que el cargo desempeñado entónces por Al-Manzor, fuera de alta consideracion é importancia, sino tambien que su presencia fuese constante en el Alcázar del Califa; y en tal concepto, fácil es de comprender que hasta despues de 362 (973 J. C.) en que fué nombrado *Sahib-Ax-Xortha* del Algarbe, no era posible que estableciera Abú-Amer su morada en aquel paraje.

Necesario es asimismo tener presente, ántes de proseguir en esta investigacion, que los sucesores de Abd-er-Rahman III, habitaron con preferencia el magnífico Alcázar de Medina Az-Zahrá, donde se celebraban las grandes solemnidades, y se recibian los embajadores, y en el cual murieron tambien, así el Califa An-Nassir, como su hijo Al-Hakem II (1); pues si á juzgar vamos por las descripciones que del mencionado Alcázar hacen los escritores arabes y han llegado felizmente á nuestros dias (2), excediendo en suntuosidad y grandeza á la régia morada que en Córdoba tenian los Califas, y hallándose inmediato á esta poblacion, era natural que prefiriesen aquellos la residencia en Medina-Az-Zahrá, donde, por otra parte, se hallaban rodeados de los ministros y oficiales públicos de la Córte.

Sentados estos precedentes, ofrécese la resolucion del problema enunciado con menores dificultades, ya que por desgracia, carezcamos en este punto de datos fehacientes: investido en efecto, Mohámmad con el mando de la guardia de slavos que custodiaban la persona y morada del Califa, despues de 362, y demostrado, cual antes de ahora intentamos (3), que formaban parte integrante de los Alcázares islamitas, los edificios ó cuarteles destinados á albergar á aquellos, no era sino muy natural que habitase Al-Manzor dentro del recinto del mismo Alcázar, como parecía exigir además el honroso cargo de tutor del príncipe que le era encomendado por el Califa poco ántes de su fallecimiento, acaecido en 2 de Safar de 366 (28 de Setiembre de 976). Proclamado Hixem el 5 de la misma luna (2 de Octubre), y desembarazados así Al-Manzor como Chaâfar y Galib del príncipe Al-Moguira, á quien hicieron víctima de sus ambiciones, tocaba á Mohámmad-Ebn-Abí-Amer en el reparto de los destinos públicos, el de *guacir ad-Daula*, en cuyo desempeño entraba, sin abandonar el mando de la *Ax-Xortha* ó guardia pretoria del Alcázar, ni la tutoría del jóven Hixem II.

Las funciones del nuevo cargo, no hacian ciertamente indispensable el establecimiento de Al-Manzor fuera del Alcázar, ni pedian por tanto un edificio especial para su morada; imposibilitábanlo además de todo punto, así el mando de la guardia de slavos como la misma tutoría, cosas ambas, que no sin fundamento hacen sospechar, que á

(1) Conde, *Hist. de la dom. de los árabes en España*, tomo I, caps. LXXXVII y XCIV, págs. 455 y 491.

(2) Véase al propósito el capítulo último titulado *Medina Az Zahrá*, del tomo de *Córdoba* de los *Recuerdos y Bellezas de España*, debido á la docta pluma del Ilmo. Sr. D. Pedro de Madrazo.

(3) Los lectores que lo desearen pueden consultar la *Monografía* que bajo el título de *Puerta árabe, recientemente descubierta en uno de los alhamyes del Salon de las Dos Hermanas de la Alhambra de Granada*, publicamos en el tomo III del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES (págs. 395 y 396).

pesar de la importancia del guacirato, continuó habitando el futuro Hagib, en los mismos departamentos del Palacio real que le habian sido destinados como *Sahib ax-Xortha* de los siclabíes. Favorece por extremo tan racional hipótesis, la circunstancia notada arriba, de que ninguno de los poetas de la Córte de Al-Hakem haga mencion del Palacio de Abú-Amer, al mismo tiempo que ensalzaban, ya en tiempos de Hixem II, así la magnificencia de la *Almunia de la Al-Amería*, como la de los fastuosos alcázares de Medina Az-Zahyra (1), habitados ambos en épocas distintas por Mohámmad.

De la relacion de los más notables acontecimientos de aquel primer periodo de la vida pública de tan celebrado caudillo, adquiérese el convencimiento de que, teniendo todavía su morada, cual queda indicado, en el recinto del Alcázar real, á principios de la hégira de 366,—no poseia edificio alguno que mereciera dignamente el nombre de *Palacio,* con que la tradicion ha designado los «rastros grandes de fortaleza» que existian en la *Calle del Rey Almanzor;* y que hubo de continuar viviendo allí, hasta fines del mismo año (principios del 977 de J. C.). Persuade de esta verdad el hecho indudable, ya consignado, de que concertadas sus bodas con la hermosa Ismá, hija del Hagib Galib-An-Nassery, á quien por este medio lograba atraer decididamente á su partido para llevar á cabo la ruina de Chaâfar Al-Mushafí,—solicitó del Califa Hixem, cual notamos arriba, le cediese para celebrar las fiestas nupciales, uno de sus alcázares ó almunias; á cuyo ruego defirió el ilustre pupilo regalándole como presente de boda una almunia deliciosa que, al lado de Medina Az-Zahrá habia fundado su glorioso abuelo Abd-er-Rahman III, la cual recibia nombre desde entónces de *Almunia de la Al-Amería*, en memoria de Abú-Amer, uno de los predecesores del ambicioso caudillo.

(1) Decia, con efecto, Said el Logawi, oriundo de Bagdad, y notable poeta de la corte, en elogio de la *Al-Alameria:*
«Ved cómo la fecunda el manso arroyo, arrastrándose como una serpiente.
»Y cómo las aves entonan su cántico de gracias [al Creador] sobre las cimas de las ramas.
»Y cómo la arboleda ostenta su viciosa frondosidad, embriagada con su misma pompa.
»Cuán plácidamente sonríe el jardin con su rostro guarnecido de flores, mostrando á manera de sonrisa las blancas camelias!
»El narciso recien abierto contempla fijamente á la mejilla de Noman *(a)*, como enamorado de ella.
»El áura suave y tranquila esparce los perfumes de las flores y plantas aromáticas.
»Plegué á Alláh que disfrutes aquí largos años de alegría y seguridad!»
El poeta Ebn-Abi-l-Hobab, visitando á Al-Manzor en esta almunia, compuso en su elogio una elegante poesía, que empieza así:
«Jamás llegó para mí dia tan deleitoso como este que paso en la Al-Amería, rica en aguas y sombras!
»Su ambiente en toda estacion es sereno y benigno, etc.» (Al-Maccari, I, pág 383)
Respecto de Medina Az-Zahyra, se expresaba tambien Said Abulalah en los siguientes términos:
«Oh rey victorioso! Qué bien muestras tu ilustre orígen del Yémen, tú que penetras con tus victorias por el corazon de las haces apiñadas, alimentándote de la matanza y conversando familiarmente con las lanzas y las espadas penetrantes!
»Mas aquí ostentas obras más risueñas: esa fuente que corre sobre mármoles tersos y resplandecientes y que derramándose en el prado le fecunda y hace florecer!
»Tú la mandaste brotar y se levantó lanzando copioso raudal, como tú te alzaste para esparcir el riego de tu generosidad sobre los árabes y los bárbaros!
. . . .
»En derredor plantaste alineada una arboleda frondosa y florida, que ostenta hojas de plata cuando sus frutos son de oro.
. . . .
»Cuán hermoso es ¡oh victorioso caudillo! este régio alcázar, y cuán propio de tu grandeza! Cómo su ilustre morada resplandece con tu gloria!
»La luz que brilla en este alcázar es tal, que si pudiesen ungirse con ella los ojos de un ciego, volveria á su casa gozando ya de la vista!
»El céfiro que en él sopla, nace de la misma esencia de la vida y es capaz de reanimar el polvo de los sepulcros!
. . . .
»Aventaja en excelsitud al *Jawarnác* y al *Sedir (b)* y su magnificencia es tal, que comparándola con la del mismo *Iwan (c)*, nada se hallaria en este palacio, con ser tan famoso que parezca digno de celebrarse.
»Obra de arquitectura tan maravillosa, no hubieran acertado á ejecutarla aquellos antiguos persas, tan peritos en levantar fábricas gigantescas cuanto en su traza y ornato.
»Largos siglos pasaron sobre romanos y griegos, y no fundaron para sus monarcas edificio semejante á este, ni siquiera que pueda comparársele.
»Nos recuerdas el paraíso cuando nos muestras estos cenadores de excelsa estructura y estos salones grandiosos y magníficos.
. . . .
»Este palacio, aunque es un cielo, desdeña á los que ilumina la luna en su mayor brillo y plenitud, por que en él resplandece tu astro victorioso.
»Por tanto yo imagino que he sido trasportado en sueños al paraíso, al contemplar su magnífica y real grandeza.
»Leones de metal muerden los llamadores de sus puertas, y al sonar, parece que sus bocas repiten estas palabras: *Allahu-Akbar* (Dios es el más grande *de todos los dioses).*
»Los mármoles que pavimentan este alcázar, parecen alfombras de polvo sutilísimo perfumado con alcanfor.
»Sus filigranas son perlas y la tierra parece de suave almizcle: tan fragante es el olor que exhala.
»Su esplendor, en fin, podria volver la luz de la mañana cuando el dia empieza á declinar y oscurecerse.»
Los lectores que desearen conocer íntegra esta poesía pueden consultar, así el texto árabe de Al-Maccari (ed. de Leiden, 1855) que la inserta (pág. 382 del tomo I), como la *Chrestomatie arabe* de Juan Humbert (Paris, 1819, págs. 96 á 108). D. Francisco Javier Simonet, de quien nosotros la hemos tomado, la traduce en su biografía *Almanzor*, págs. 84 á 89.

(a) Esta flor es la *anémona*, llamada así en memoria de *Noman*, antiguo rey árabe, que fué muy apasionado de ella.
(b) Famosos alcázares fundados cerca de Hira, ciudad del Irac ó Caldea por el emir árabe Noman I por los años 400 de J. C.
(c) Magnífico palacio fundado en la ciudad de Ctesifon por Cosroes ántes de 628 de J. C.

La proximidad de esta almunia al Alcázar de Medina-Az-Zahrá, donde á la sazon residia el Califa; las obligaciones del nuevo cargo de Hagib, para que era aquel designado á fines del mismo año 366; y las contínuas gazúas con que dió comienzo á su engrandecimiento, y le conquistaron el sobrenombre de Al-Manzor ó *el victorioso*, inducen á creer que en el trascurso de un año y meses que media entre su exaltacion al Hagibato, matrimonio con Ismá (1.° de Moharram de 367—16 de Agosto de 977) y la construccion de *Medina Az-Zahyra* (368-370-979-981), no labró aquél edificio alguno para su morada. La importancia, además, de aquella nueva poblacion, con la cual procuró el Hagib oscurecer la fama de Medina Az-Zahrá, no consiente la sospecha de que despues de concluida la obra, y trasladado al Alcázar en ella edificado, diera comienzo Mohámmad á la fábrica de un nuevo Palacio en Córdoba, debiendo por tanto, terminar aquí toda investigacion respecto del llamado *Palacio del Rey Almanzor*, en la calle de su nombre.

Obtenido, pues, este resultado, que juzgamos de toda evidencia, no es ya ciertamente aventurado el concluir que carece fundamentalmente de toda realidad la tradicion á que aludimos, y que por consiguiente no tuvo Al-Manzor su Palacio en aquel paraje. Llegados á este punto, ofrécese, sin embargo, una duda de difícil resolucion, dada la absoluta carencia de datos que han llegado á nuestros dias para esclarecerla: demostrado, cual hemos pretendido, que el edificio existente en la llamada *Calle del Rey Almanzor* no fué propiedad de éste, ¿pudo acaso ser parte del Alcázar real, y servir de morada al *Sahib ax-Xortha* de los siclabíes á quienes estaba encomendada la guarda del Califa? ¿Fué quizás el cuartel de los slavos? ¿Qué relacion existia entre el Hagib de Hixem II y el edificio mencionado? Si fué realmente habitado por el jefe de la guardia del Califa, cargo en cuyo desempeño hubo de cesar Mohámmad Abi-Amer al ascender al Hagibato ¿cómo la tradicion ha vinculado en aquella «fortaleza» el nombre de Al-Manzor, y no el de cualquiera otro de sus antecesores ó sucesores en el mando de la guardia referida? Porque admitido el supuesto, fácil es de comprender que siendo transitoria aquella dignidad en Al-Manzor, como lo habia sido en cuantos le precedieron y sucedieron, el edificio debia conservar el nombre de *Palacio del Sahib Ax-Xortha*, y no el de persona determinada. ¿Fué tal vez,—considerándola ya como parte del Alcázar real, hipótesis hoy de difícil comprobacion—destinado á servir de vivienda al tutor del príncipe Hixem? Refiere el primero de los modernos historiadores de la dominacion musulmana en la Península (1) que «el Rey Hixèm, así por sus pocos años (contaria escasa»mente nueve cuando subió al trono de sus mayores) como por su natural inclinacion, no pensaba sino en sus juegos »é inocentes placeres, no salia de sus alcázares y deliciosos jardines, ni deseaba otras distracciones ni recreos que no »conocia: en su retiro (concluye) estaba siempre rodeado de esclavillos de su edad, que vivian encerrados con él y á »nadie comunicaban.» Esta noticia, que tomada de los historiadores árabes, reprodujo el autor á quien aludimos,—conocidos así la deliciosa situacion de Medina Az-Zahrá, como el hecho de residir con frecuencia los Califas de Córdoba en aquella poblacion,—¿podia autorizar la sospecha de que el príncipe Hixem vivió siempre retirado en los famosos Alcázares de aquella celebrada fundacion de An-Nassir, á los cuales parece referirse el escritor cuyas palabras hemos reproducido, habiendo por tanto su tutor de residir tambien en ellos?

No nos atrevemos en verdad á sostener tal supuesto, cuya confirmacion toca más de cerca á los historiadores cordobeses; pero teniendo en cuenta que durante el período de tiempo en que ejerció Al-Manzor la tutela del jóven príncipe, continuó al frente de la guardia de slavos, como su *Sahib ax-Xortha*, y por tanto, que debia tener su morada al lado de la persona del Califa, cuya custodia le estaba en aquel doble concepto encomendada, no puede dudarse con efecto de que, permaneciendo Hixem ya en los suntuosos alcázares de Medina-Az-Zahrá, ya en el Alcázar de Córdoba, Mohámmad Abi-Amer, hubo siempre de morar dentro del real Palacio, donde debia desaparecer su personalidad ante la del jefe supremo del Estado.

IV.

La tradicion que hemos procurado esclarecer, recurriendo á la historia del victorioso caudillo á quien se refiere, no satisfecha de sí propia, habia procurado afianzarse en documentos irrecusables, cual parecian serlo las inscripciones

(1) Conde, *Hist. de la dom. de los árabes*, tomo [illegible], cap [illegible], pág 493

arábigas de que hicimos mencion arriba, existentes en la IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ, y cuya traduccion debida al Embajador marroquí Sidi Ahmed El-Gacel, y al «doctísimo católico de Belen,» de quien habla el autor del *Memorial de los Santos de Córdoba*, acreditaba plenamente el supuesto de que el *Palacio del Rey Almanzor*, se levantó indefectiblemente en todo aquel circuito ya expresado (1).

A ser cierta, con efecto, la version emitida por ambos, no podia ofrecer objeto de controversia el hecho ántes expuesto, pues claramente demostraba su certeza aquella *Capilla*, denominada MEZQUITA DE ALMANZOR, la cual á través de los siglos, subsistía aún para acreditarlo. Pero ¿merecen entera fé las traducciones á que aludimos? ¿Es por tanto la IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ, una *cobba* ó capilla musulmana? Si esto es así, ¿fué mandada construir por el glorioso Hagib de Hixem II?

Hé aquí las cuestiones de que nos proponemos tratar, para dar cima á la presente *Monografía*, si bien la última de las enunciadas carece en realidad de importancia, una vez probado ya que el edificio existente en aquel paraje, no perteneció en época alguna de su vida al victorioso caudillo del Califato. Su resolucion, por otra parte, ofrecerá aún dificultad menor despues de hecha la descripcion de la *Capilla*.

Levántase ésta en uno de los extremos del *Hospital* mencionado, lindando con las calles *de San Bartolomé* y *del Cardenal Salazar;* delante de ella, por la parte interior de aquel piadoso establecimiento, se abre un patio de reducidas dimensiones, el cual por medio de una puerta, comunica con la citada *Calle de San Bartolomé*. Una galería, á la que dan luz dos espaciosos arcos apuntados, cuyos arranques se apoyan en gruesas columnas estriadas de calados y caprichosos capiteles mudejares, sirve de vestíbulo á la IGLESIA, cuya portada se ofrece en la misma direccion que la de la mencionada galería. Elegante y sencilla en su decoracion, forman la portada, toda ella labrada de cantería, un arco apuntado, cuya archivolta exornan tres molduras lisas, y una ligera orla en *zig-zags* comprendida entre aquellas, ostentando en las enjutas dos escudos reelevados, al parecer con bandas (2); flanquean el arco referido, dos delgadas columnas, las cuales elevándose desde la imposta sobre pequeñas repisas de muy exquisita labor mudejár idéntica á la de los capiteles que las coronan, soportan el entablamento, compuesto de una moldura lisa, un friso guarnecido de mútulos triangulares, lobulados en su cara anterior, y finalmente la cornisa, en que termina el frontis, todo lo cual parece recordar en su disposicion, la tradicion mudejár, perpetuada así en los edificios religiosos como en los profanos (3).

Penetrando en el interior, hállase plenamente confirmado cuanto anuncia ya la portada, así por el aspecto general de la pretendida *Mezquita*, como por cada uno de los elementos que la constituyen y exornan: ábrese en primer término, correspondiendo con el arco ojival de la portada ya descrita, otro gracioso arco angrelado, revestido de yesería y de indubitable procedencia mudejár, el cual se encuentra lastimosamente destrozado, pues que bajo la mano de los restauradores ha perdido su *arrabad*, cubierto hoy, así como otras varias zonas de la IGLESIA, por una discreta sarga carmesí, que á manera de tapiz oculta las adulteraciones con que ha llegado á nuestros dias. Recorre la parte inferior de los muros, vistoso zócalo de aliceres de variadas combinaciones geométricas, en los cuales formando peregrinos enlaces, alternan menudas piezas esmaltadas en blanco, verde, negro y morado, colores todos característicos en esta clase de monumentos, los cuales demuestran la eficacia de la influencia mahometana, que representa ya dentro del cristianismo, cual repetidamente hemos consignado, la tradicion mudejár (4); por desgracia no en

---

(1) Forma el *Hospital* parte de una manzana de edificios, a la cual rodean las calles siguientes. 1.ª, la llamada *Plaza del Hospital del Cardenal*, donde se encuentra la fachada principal del Establecimiento; 2.ª, á su derecha la *Calle del Romero*, que se prolonga, despues de un pequeño recodo, por la *Calle del Rey Almanzor*, en la cual no existen hoy los «rastros grandes de fortaleza» de que habla Feria, 3.ª, la *Calle de la Puerta de Almodóvar*, que se abre á la izquierda de la del *Rey Almanzor;* 4.ª, la *Calle de los Judios*, la cual desemboca en la *de la Puerta de Almodóvar;* 5.ª, la *Calle de San Bartolomé*, que tomando orígen en la *de los Judios*, termina despues de algunos rodeos y revueltas en la 6.ª y última, llamada *Calle del Cardenal Salazar*, la cual sale á la *Plaza del Hospital del Cardenal* por el costado izquierdo del edificio. -Debemos estas noticias á la galantería de nuestro antiguo compañero de estudios y actual escultor anatómico de la Facultad libre de Medicina de Córdoba, D. José Cosano y Rodriguez, autor de muy estimable tratado de *Anatomía*.

(2) No puede juzgarse á simple vista, si en realidad estos escudos son de bandas, cual decimos en el texto y hacen sospechar otros escudos de igual forma que se destacan entre el almocárabe de los muros interiores de la IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ, porque toda la portada ha sido recientemente enjalbegada al estilo del país con almagre; procedimiento no por vez primera empleado en ella y que naturalmente ha hecho desaparecer así las bandas de los escudos referidos, como mucha parte de las labores de las repisas y capiteles mudejares que la decoran.

(3) Con efecto: esta disposicion de los diversos miembros de la portada, trae involuntariamente á la memoria el *arrabaá* característico de las construcciones arábigas, del cual se apodera la tradicion *mudejár* para implantarlo en las fábricas cristianas en que toma participacion aquel estilo.

(4) Recordamos, al propósito, los fragmentos de zócalo de aliceres, que procedentes del *ex-Convento de las Dueñas*, en la misma Córdoba, se conservan en el *Museo Provincial* de la ciudad referida, como asimismo el de la *Capilla de Villaviciosa* en la antigua Mezquita Aljama, y los pocos que aún restan en el *Alcázar de Sevilla*.

todo el zócalo se conservan los aliceres, mucha parte de los cuales ha sido sustituida en tiempos modernos por tablas de azulejos, pertenecientes algunas de ellas á la época del *Renacimiento*, y que desdicen notablemente al lado de aquellos. Tres fajas ú órdenes de inscripciones arábigas en caractéres africanos y cúficos de resalte, é inmediatas las unas á las otras, recorren á su vez el aposento, sobre el zócalo anterior, siendo de observar en la última, que contenida cada una de las dos palabras que la componen, dentro de un cuadrado, hállanse separados éstos por escudos con bandas, iguales á los que se destacan en las enjutas del arco de la portada. Desprovista de todo adorno la tercera de las zonas en que podemos considerar la llamada Mezquita de Almanzor, ofrécese revestida, así como el arrabaá del arco angrelado que sirve de ingreso, de la misma sarga carmesí, que se extiende hasta la moldura en que sobresalen las repisas, donde se apoya la bóveda, formada por gruesos nervios ojivales, de igual carácter, cual observarán los lectores, que el arte en que procura inspirarse la portada. La referida zona encuéntrase cubierta, hasta las repisas de la bóveda, en el lienzo frontero al presbiterio de muy delicada obra de yesería, ornada de graciosos dibujos resaltados de flores y hojas que se enroscan y combinan con sus propios vástagos, formando vistosos y complicados enlaces, destacándose finalmente sobre ellos varios escudos con bandas de igual forma y tamaño que los arriba citados (1). Es la fábrica de los muros de sillería en su parte exterior que dá, segun indicamos, á las calles *de San Bartolomé* y *del Cardenal Salazar*, terminando en una crestería formada de pequeñas almenas dentadas, usuales en los edificios mudejares dedicados al culto (2).

Excúsanos esta ligera descripcion de la *Capilla del Hospital de Agudos*, de la obligacion de probar que no fué mandada construir por la munificencia de Abú-Amer Mohámmad Al-Manzor, cual hasta aquí se ha pretendido, con apoyo de las inscripciones citadas. No puede, en verdad, ser objeto de controversia para los iniciados en el conocimiento de la ciencia arqueológica, el hecho de que correspondiendo así el todo como las partes de este edificio á un arte propiamente cristiano, ni fué Mezquita en tiempos primitivos, ni fué aquel célebre caudillo quien mandó por tanto construirla. Sencilla en su decoracion, cual habrán observado nuestros entendidos lectores, es ella misma el documento más elocuente de cuantos pudieran aducirse para refutar el supuesto de la tradicion, y sus declaraciones no pueden ser para nadie sospechosas. Aquel arco apuntado que ostenta en la portada; las esbeltas columnas que le flanquean, las molduras que le exornan, y las bóvedas ojivales que ostenta en su interior, no ménos que los elementos decorativos del estilo mudejár ya notados, persuaden con efecto, de la época en que fué construida; época especial que ha recibido un nombre en la historia de las artes, acentuándose especialísimamente desde mediados del siglo XIII.

Contemporánea la llamada Mezquita de Almanzor de otras fábricas en extremo interesantes que subsisten en Córdoba, tales como la *Iglesia de San Miguel* y la hermosa *Parroquia de Santa Marina*, cuyas fachadas ostentan no pocos de los miembros decorativos que hemos notado en la Capilla de San Bartolomé, no cabe ya dudar de que corresponde al periodo dicho de *transicion* del estilo *románico* al *ojival*, en el cual logra extremado favor la tradicion mudejár, cuyo concurso solicita de continuo, ya en los exornos que enriquecen sus manifestaciones, y ya tambien en la disposicion y empleo de los mismos.

Así pues, de igual suerte las delicadas tablas de ataurique que debieron cubrir en el interior de este edificio el intrados del arco angrelado que le sirve de entrada, y el muro frontero al presbiterio, que hoy las conserva (3), como

(1) Toda la obra de yesería encuéntrase en la actualidad, segun la hallamos al visitar esta *Capilla* en los últimos dias del pasado Febrero, completamente cubierta de cal. «Digno es de lamentar (dice el celoso director de la *Escuela de Bellas Artes*) que la indiferencia á nuestras glorias y á nuestras »artes, gastando insensiblemente los quilates del buen gusto, haya dado márgen á que cubran con sendas capas de cal, como pudiera hacerse con un »rústico edificio, aquellos labrados muros de primorosa filigrana, hasta el punto de borrar en parte sus relieves, y gastar en otras, ménos afectadas por »la fatal escobilla, las delicadas aristas de sus entalles» (*Diario de Córdoba* del 7 de Mayo de 1873, *La Mezquita de Almanzor*). Siendo administrador del *Hospital* el Sr. D. Teodomiro Ramirez de Arellano, mandó limpiar dos cuadros del almocárabe, «y en vista del resultado obtenido en esta prueba (escribe »el Sr. D. Rafael Romero), con un celo que le honra, propuso la restauracion total de la capilla, sin éxito alguno, por juzgarse alta la cantidad de 8.000 »reales en que fué presupuestada» (*Diario de Córdoba*, idem id.).

(2) Compruébanlo, en efecto, demás de la presente Iglesia de San Bartolomé, la parroquial del pueblo de la Algaba, situado en la ribera del Guadalquivir, cerca de Sevilla, obra primitivamente mudejár, aunque hoy se halla sumamente adulterada, cual demuestra su misma torre, y otras varias iglesias producto de aquel peregrino estilo arquitectónico.

(3) El autor del artículo ya citado, que vió la luz pública en el *Diario de Córdoba*, bajo el título de *La Mezquita de Almanzor*, y á quien debe Córdoba la descripcion más circunstanciada de tan estimable monumento cristiano, despues de reproducir la supuesta traduccion de las inscripciones arábigas, publicada por Feria en los tomos I y IV de su *Palestra sagrada*, escribe: «Sobre esta zona (la zona en que se encuentran las inscripciones referidas) que hemos »tratado aunque imperfectamente de describir, ya no puede juzgarse, porque un tapiz de damasco carmesí cubre el resto del muro hasta su abovedada »techumbre. Asaltados del temor de ver confirmada una triste sospecha, no hemos tratado de averiguar si bajo aquella tupida tela se ocultan nuevas y des»lumbradoras bellezas ó alguna execrable profanacion artística. Y este temor tal vez no sea infundado: pues á no cubrir una falta, y si sólo su objeto fuera »el decorado exigido por la capilla cristiana, asimismo cubriría el muro paralelo y que dá frente al presbiterio, y por el contrario, libre éste felizmente

las diversas fajas de inscripciones que recorren el aposento, y las labores primorosas de los capiteles y repisas de la portada, arriba descrita, son otros tantos testimonios fehacientes de la fusion á que sin trégua aspira el *estilo mudejár*, al ampararse bajo las severas bóvedas ojivales, en aquel período de transicion en que se ofrece la *Capilla del Hospital de Agudos.*

Obtenido este resultado, con que brindan los caractéres artísticos que resplandecen en aquel edificio, los cuales no dejan lugar á duda alguna, hállase, no obstante, confirmado por las mismas inscripciones arábigas, en que fundaron hasta aquí los escritores cordobeses su equivocada creencia, las cuales no son en realidad sino un mero exorno, esencialmente artístico en aquel linaje de construcciones, donde se ofrecen singularmente combinados los elementos, así del estilo ojival como del plateresco, en las diversas épocas en que ambos aparecen, con las del estilo mudejár que procura en ellos inspirarse (1). Dispuestas las inscripciones referidas en el órden arriba expuesto, hállanse en la primera de las tres fajas que corren inmediatas al zócalo de aliceres, la cual mide $0^m,056$, multitud de veces repetidas la siguientes palabras, trazadas en caractéres africanos de relieve, segun dejamos notado:

الملك الدائم لله العز القائم لله

EL IMPERIO PERPETUO PARA ALLAH. LA GLORIA ETERNA PARA ALLAH.

Es la segunda faja de mayores proporciones ($0^m,18$), y en ella con caractéres cúficos de gallarda traza, que enriquecen delicados adornos, se encuentra la sencilla leyenda:

الملك لله

EL IMPERIO [DE TODAS LAS COSAS, PERTENECE] A ALLAH.

Componen la tercera dos distintas inscripciones, las cuales, así como las anteriores, se repiten en toda la *Capilla*. La primera de ellas, que mide $0^m,21$, formada únicamente de dos palabras en caractéres cúficos, graciosamente adornados, se muestra contenida en igual número de recuadros, separados entre sí por otro de iguales proporciones, donde resalta el escudo con bandas á que ántes hicimos ya referencia; su lectura, reducida á caractéres ordinarios, se ofrece en esta forma:

الغبطة المتصلة

LA PROSPERIDAD CONTINUADA.

Sirve de orla á esta inscripcion la segunda de las contenidas en esta tercera faja, la cual mide $0^m,036$, y corriendo

»de aquel antifaz inoportuno, ostenta hasta la cornisa la pureza y donosura de su brillante atavío, del mismo gusto que el de la zona anterior, etc.» (núm. 6.812, del 4 de Mayo de 1873). Dada la índole especial de los monumentos mudejares, una y otra vez comprobada en multitud de construcciones, fruto de tan singular estilo arquitectónico, nosotros creemos que la zona, cubierta hoy discretamente por el tapiz, no tuvo primitivamente decoracion alguna; y esto, no por consecuencia de «execrable profanacion» moderna, sino porque precisamente hallamos desprovista de toda suerte de adornos esta misma zona intermedia, así en todos los aposentos y *tarbeas* —excepto en la llamada *Salon de Embajadores*,— del fastuoso *Alcázar* que el rey don Pedro I de Castilla mandó labrar en la antigua Hispalis, como en la *Sala*, denominada sin fundamento, *Torre de Justicia*, comprendida dentro del Alcázar, aunque fuera del Palacio, y en la *Casa de Olea*, de la misma ciudad; lo cual indica que aquel espacio debió hallarse sin duda destinado de propósito á ser cubierto por tapices. En otros edificios, tambien mudejares, que hemos examinado en Sevilla, solo existen adornos, y éstos reducidos á simples inscripciones, en el arrocabe, hallándose completamente liso el resto del muro. Debe observarse además, que en algunos edificios arábigos, tales como la Alhambra de Granada, existe igual distribucion en el adorno: recordamos al propósito la galería de la derecha del *Patio de los Arrayanes*, donde sobre el zócalo de aliceres corre una inscripcion, encima de la cual se ostentan dos remates, asimismo con inscripciones; y la zona intermedia entre estos remates y el arrocabe, formado por otra leyenda, es completamente lisa; igual acontece en la llamada *Capilla* de aquel Alcázar, si bien carece de arrocabe.

(1) Ofrecen ejemplo de esta verdad, demás de la IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ, objeto de esta *Monografía*, algunas de las puertas de la Catedral de Córdoba, varios aposentos del *Alcázar de Sevilla*, tales como la *Cámara* de la izquierda del *Salon de Embajadores;* las tarbeas del edificio de las *Dueñas*, casa del duque de Alba, la casa de la marquesa de Mejorada, en el núm. 8 de la *Calle de Bustos Tavera*, y principalmente la celebrada *Casa de Pilatos* en la referida metrópoli; el Palacio del Cardenal Jimenez de Cisneros en Alcalá de Henares, y no pocos de los edificios antiguos existentes en Toledo, insigne testimonio son, por otra parte, los *Púlpitos mudejares de Santo Domingo el Real* y *Santiago del Arrabal*, en el mismo Toledo, conocidos ambos de nuestros eruditos lectores. Véase en el tomo III del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES la *Monografía* que con aquel título escribió nuestro muy amado Padre.

por entre los recuadros referidos, los separa y dispone en agradable armonía. Escrita en caractéres africanos, arroja igual sentido que la de la primera faja, ya trascrita:

الملك الدائم لله العز القائم لله ¹

Ahora bien: si éstas son todas las inscripciones arábigas que existen en la pretendida Mezquita de Almanzor, cuya fábrica corresponde á los últimos tiempos del siglo xiii, ¿dónde se encuentran las peregrinas leyendas que tradujeron en el pasado siglo el celebrado embajador Marroquí y el doctísimo católico de Belen? ¿Existian realmente y han desaparecido por desgracia? No puede sostenerse tal supuesto, teniendo presente cuanto decimos respecto de la época en que hubo de ser edificada la Iglesia de San Bartolomé, la cual debió servir de capilla particular, dependiente de alguna de las casas que á principios del siglo xviii adquirió el Cardenal y Arzobispo de Córdoba D. Fray Pedro de Salazar, con el objeto de construir el *Colegio de los niños de Coro*, convertido ántes de su conclusion en *Hospital general de Agudos*.

Ya en el pasado siglo, el autor de la *Biblioteca arábigo-hispana escurialense*, aseguraba que Sidi Ahmed «tenia muy escasos conocimientos para traducir esta clase de leyendas,» declaracion que decidia discretamente á uno de los escritores modernos de las antigüedades cordobesas, á no dar entero crédito á la traduccion que de las inscripciones existentes en la afamada *Capilla de Villaviciosa* de la Mezquita-Aljama habia aquél hecho en 1766, época en que se detuvo en Córdoba (2). Conocida es para los ilustrados lectores del Museo Español de Antigüedades la exactitud con que procedia el representante del Sultan marroquí, al verter al castellano las inscripciones árabes que exornan la faz exterior de las puertas del *Salon de Embajadores* en el Alcázar de Sevilla; y dado el testimonio de Cassiri, que comprueba la inscripcion sevillana, no juzgamos aventurado, y ántes bien tenemos por seguro el afirmar que, temeroso de desacreditarse Sidi Ahmed ante los que le acompañaban en su excursion por Andalucía, confesando su ignorancia respecto de los caractéres ornamentales, así cúficos como africanos, que exornan los edificios árabes y mudejares existentes en España,—creyó de grande oportunidad fantasear sobre aquellos letreros, para él de difícil inteligencia, errores que han llegado á nuestros dias fundados en la autoridad de su palabra.

Tal hubo de acontecer, sin duda, con las inscripciones arábigas que exornan los muros de la Iglesia de San Bartolomé, la cual, á pesar de revelar constantemente su legítima procedencia, ha sido hasta ahora considerada como la Mezquita de Almanzor, no ya sólo porque la tradicion expuesta, cuyo orígen nos es desconocido, asegurase haber existido en aquel paraje el *Palacio* de Abú-Amer Mohámmad-Ebn-Abi-Amer-Al-Maafirí, sino tambien y muy principalmente, porque así lo declaraba en términos nada dudosos la peregrina version que de inscripciones tan sencillas habia dado, con el carácter y la autoridad de que en estas materias parecia revestirle su naturaleza, el embajador Sidi Amed El-Gacel, amparándose de la general creencia para ocultar con ella su ignorancia (3).

---

(1) Llamamos la atencion de nuestros ilustrados lectores respecto de estas inscripciones, tan usuales y frecuentes en toda suerte de edificios mudejares, cual comprueban en la misma Córdoba, así la denominada *Casa de las Campanas*, en la *Calle de Santiago*, núm. 125 (propiedad hoy del celoso arquitecto D. Amadeo Rodriguez), como los restos que dicho señor conserva de otra construccion mudejár, existente hace pocos años en la *Plaza de San Nicolás de la Villa*, núm. 16 (propiedad de D. Joaquin de Búrgos), y los fragmentos recogidos en la actualidad en el *Museo Provincial* de aquella metrópoli, procedentes del *Convento de las Dueñas*, hoy Casa-cuartel de la guardia civil. Los lectores que desearen mayor ilustracion, pueden ver respecto de las inscripciones árabes, asimismo aplicables á la religion cristiana como á la islamítica, que enriquecen las construcciones mudejares, cuanto decimos en la *Monografía* que bajo el título de *Inscripciones árabes de Sevilla* dará en breve á luz el Museo. Son las inscripciones de la Iglesia de San Bartolomé tan vulgares y tradicionales, que no hay edificio mudejár en Sevilla donde alguna de ellas, si no todas, no se encuentre con los mismos caractéres. Véase al propósito la segunda parte de la *Monografía* á que aludimos, en la cual tratamos especialmente de las *Inscripciones arábigas de los edificios mudejares*.

(2) Nos referimos á D. Francisco Pí y Margall, quien dió principio al tomo de *Córdoba* de los *Recuerdos y Bellezas de España* (pág. 59, nota). Sin embargo de esta declaracion, supone, como generalmente se cree en aquella ciudad, que la *Capilla de Villaviciosa* es construccion completamente arábiga. Las inscripciones que ostenta, comprobando la enseñanza que ministra el estilo dominante en ella, el cual nada tiene que ver tampoco, como sospecha el docto continuador del mencionado tomo de *Córdoba*, con el estilo *árabe-granadino* que resplandece en la maravillosa creacion de los Al-Ahmares, acreditan suficientemente que fué su ornamentacion producto del mismo arte que construyó la magnífica *Puerta del Perdon* y sus hojas, y si alguna duda pudiera caber en ello, desvanécela de todo punto la siguiente inscripcion, que en dos líneas de caractéres monacales se halla en el lienzo de pared frontero al altar de San Fernando, la cual en la misma disposicion en que la ofrecemos, dice así:

: ESTE : ES : EL : MUY : ALTO : RREY : DON : ENRIQUE : POR : ONRA : DEL : CUERPO : DEL : REY : SU :
: PADRE : ESTA : CAPIELLA : MANDÓ : FASER : ACABÓSE : EN : LA : ERA : DE : M E : CCCC : IX : AÑS (1371).

(3) Ignoramos de todo punto dónde pudieron adquirir, así el marroquí El-Gacel, como el peregrino de Belen, la noticia por ambos consignada de que la mujer de Al-Manzor tuviera por nombre *Fátima*, y estuviera ya aquél casado en 366. Por el testimonio de los escritores arábigos, y muy especialmente

Réstanos sólo, para terminar nuestro modesto ensayo, deducir de él las conclusiones que sin violencia se desprenden, las cuales no consienten, en verdad, el supuesto de la tradicion, cuyo exclarecimiento hemos intentado: 1.ª Que aquel vasto edificio situado al Norte del *Alcázar Viejo*, que, comenzando en la *Calle del Rey Almanzor*, comprendia las casas en que fué construido el *Hospital del Cardenal*, hasta la *Calle de los Judios*, y «cuyos jardines se extendian »á todo lo que es hoy *huerta del rey*, entre el *arroyo del moro* y las *heras de la salud*,» no fué nunca propiedad de Al-Manzor, ni este importante caudillo, á quien debió la España árabe sus últimos dias de gloria, tuvo allí su *Palacio*, cual se pretende en nuestros mismos dias.—2.ª Que la IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ, vulgarmente llamada MEZQUITA DE ALMANZOR, pertenece al estilo de *transicion* del *románico* al *ojival*, y es, por tanto, obra cristiana del siglo XIII, lo cual demuestra que no pudo ser labrada por el «wacir Almanzor y su esposa Fátima,» á fines del siglo X (366 H.—976 J. C.)—3.ª Que las traducciones que, así Sidi-Ahmed como el «doctísimo católico de Belen,» á quien alude Feria, hicieron de las leyendas de la referida IGLESIA, son completamente apócrifas y se hallan desprovistas de toda razon y fundamento.—Y 4.ª Finalmente, que la tradicion, en la cual se han apoyado los escritores de las antigüedades cordobesas, para afirmar cuanto hemos procurado rebatir, es del todo infundada y errónea; pues la única base en que parecia hallarse principalmente sustentada, que lo eran las inscripciones arábigas, no solamente persuade de que aquel edificio no tuvo relacion alguna con Al-Manzor, sino que es todo él, tal cual hoy subsiste, producto del arte cristiano, perteneciendo, tanto la obra de almocárabe que reviste los muros, como el alicatado de la zona inferior ó zócalo, al estilo mudejár, que habia de dar vida á muy grandiosos edificios al correr de los siglos XIV y XV, á cuya cabeza puede sin duda colocarse el *Alcázar del Rey don Pedro* en las regiones andaluzas.

---

por el *Bayan Almogreb*, que en lugar oportuno citamos ya, se tiene conocimiento de que Abú-Amer Mohámmad contrajo matrimonio con *Ismá*, hija de Hagib Galib An-Nassery, y que las bodas se efectuaron en la *Almunia de la Al-Ameria* el 1.º de Moharram de 367; y finalmente, que al aspirar Mohámmad á este enlace, habia obtenido ya la alta dignidad de *Hagib* ó ministro del Califa (fines de 366). Todas estas circunstancias fueron indudablemente ignoradas por ambos traductores, quienes no obstante marchan de acuerdo, así en la dignidad que atribuyen á Al-Manzor—nombrado *guacir ad-Daula* ó consejero de Estado en 5 de Safar de 366,—como en el nombre de su mujer, y en la fecha que consignan, si bien, acaso por complacer y áun halagar al diligente Féria, añadia el «doctísimo católico de Belen,» que la *Capilla* fué labrada *dentro del Palacio* del Hagib de Hixem II. Fuera de toda duda parece estar, que parte de aquellos datos hubieron de ser suministrados á Sidi Ahmed—cuando en 1766 traducia las tantas veces citadas inscripciones,—por las personas que le rodeaban, deseosas de conocer el misterio encerrado en aquellos caractéres no descifrados hasta entónces, como asimismo que el «católico de Belen» no hizo sino copiar la reciente traduccion del embajador de Marruecos.









Foto-litografia, Zaragozano y Jayme Madrid

ESTAMPAS ESPAÑOLAS GRABADAS EN MADERA.

(de principios del Siglo XVI)



Foto litografía, Zaragozano y Jayme, Madrid

ESTAMPA ESPAÑOLA GRABADA EN MADERA.

(de principios del Siglo XVI)

GRABADOS ESPAÑOLES

EN MADERA

DE ANTIGUAS EDICIONES

POR

DON ISIDORO ROSELL Y TORRES,

DEL CUERPO FACULTATIVO DE BIBLIOTECARIOS, ARCHIVEROS Y ANTICUARIOS.

I.



a vez primera no es esta que el Museo Español de Antigüedades da cabida en sus páginas á un estudio tan poco cultivado entre nosotros, tan olvidado, por decirlo así, y pospuesto á otras muchas materias á que diariamente dá pábulo el afan de las investigaciones del curioso, y el creciente favor que hallan en el público aficionado. Nos referimos al asunto que motiva estas páginas, es decir, al conocimiento y exámen de algunos de nuestros más antiguos monumentos del grabado en madera, siquiera sea como por vía de ensayo de un trabajo que está por hacer, árduo y dificultoso, en verdad, no siempre ameno y agradable, hoy de importancia suma como complemento de la historia, no sólo del arte nacional, sino de nuestra tipografía en los primeros años de su implantacion en el suelo español. Sirva el presente trabajo, breve y compendioso como será, de ampliacion á lo que ya expusimos en otro lugar (1), tratando de dar á conocer la estampa española más antigua abierta en cobre que con fecha ha llegado hasta nosotros, y que entónces acompañamos con una muestra de grabados en madera de principios del siglo xvi (2), materia que con más preferencia trataremos ahora, ofreciendo al público otros ejemplares de este último género, dignos, por cierto, de su atencion y detenido exámen.

Penetrados de la importancia y valor de esta clase de monumentos los críticos de todos los países se afanan más y más cada dia por sacarlos nuevamente á luz, estudiándolos bajo el punto de vista que marca su mismo carácter. ¿Cuánto aprecio no merecen, á la verdad, aquellas primeras estampas que hoy se custodian en los Museos y Bibliotecas de Europa, ya cual precursoras del arte de Guttenberg, de Faust y Schoeffer en las ediciones tabelarias ó xilográficas,

(1) Monografía titulada: *Estampa Española del siglo XV*, tomo II, pág. 455.
(2) Véanse las estampas que ilustran la misma Monografía.

ya como producciones sueltas con que se desarrollaran los primeros gérmenes del grabado en madera, ya en fin como ilustracion de esas preciosas ediciones incunables en que estudiamos los orígenes y producciones de la estampacion con caractéres movibles?

Si dable nos fuera ocupar largas páginas en el estudio de las cualidades y desarrollo del primitivo grabado en madera, identificado, á no dudarlo, con la cuna y desenvolvimiento de la imprenta, necesario seria que trazáramos la historia de este último invento, desde la impresion de los naipes y de las planchas xilográficas, natural, sino verdadero orígen del descubrimiento de Guttenberg. Las cuestiones entabladas entre alemanes y holandeses, disputándose el honor de haber sido cuna uno ú otro país de la invencion del grabado sobre planchas de madera, nos hacen ver claramente que en ambas partes se empleaba ya este método á principios del siglo XV, con aplicacion á la fabricacion de los naipes por procedimientos fáciles y expeditos, y que ni el mismo Lorenzo Cóster, de Harlem, fué otra cosa que grabador de naipes ántes de ser impresor de libros.—La piedad sencilla del pueblo hallaba, por otra parte, en las estampas de imágenes de santos, creciente alimento de su fervorosa devocion: hé aquí otro de los poderosos estímulos que impulsaron durante todo el siglo XV al arte del grabado en madera, que produjo esos verdaderos monumentos del arte, cual los que llevan estampada al pié de un rudo é incorrecto trabajo del inexperto artista, las fechas de 1418 y 1423. Costumbre singular fué la que desde un principio, y áun durante el siglo XVI, movió á los artistas que trabajaban con el buril sobre el boj, el hacer completa omision de su nombre y patria; error inconcebible el de muchos que incluyen entre el escaso número de los conocidos, el de famosos pintores ó dibujantes, como Alberto Durero, Lúcas de Leyden, Lúcas Cranach y otros, que, si hacian constar su nombre en cifra ó monograma, era tan sólo como dibujantes é inventores de la composicion original que habia de abrirse luégo al buril. Wolgemuth, maestro de Durero, fué uno de los artistas más hábiles que á esta clase de trabajo consagraron sus tareas.

De tan sencillos ensayos no tardó en nacer un nuevo arte; la impresion de los libros de imágenes, de que existen tan curiosos como raros ejemplares en algunas bibliotecas de Europa. Entre estos la *Biblia Pauperum*, así denominada, por estar destinada al pueblo que no podia adquirir la *Biblia* entera por un corto precio, fué una de las más importantes publicaciones de este período; su impresion puede referirse hasta á 1430; está compuesta de cuarenta hojas, fólio menor, que son otros tantos grabados, representacion de los principales pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento, con leyendas ó inscripciones alusivas, pero breves, compendiosas y de lectura algun tanto difícil hoy, por la forma de los caractéres y las repetidas abreviaturas que se emplean (1).

Estos libros de imágenes devotas sugirieron la idea de aplicar el procedimiento á los libros destinados á la enseñanza en las escuelas; grabáronse entónces de relieve sobre planchas de madera varios alfabetos y unos libros, entónces muy en uso en todas las escuelas, que, por ser un breve compendio de la gramática de Elio Donato, escritor del siglo IV, fueron conocidos generalmente bajo el nombre de *Donatos*.

Hasta entónces la pluma movida por la mano del copista habia sido el único procedimiento empleado para la confeccion de los manuscritos; los ensayos de impresion tabelaria ó xilográfica, imperfectos y todo como eran, habian de traer bien pronto el descubrimiento de la imprenta; faltaba sólo obtener más perfecta regularidad en los tipos, y más expeditos medios en la produccion de los libros; no así el grabado en madera, que no hubo de alcanzar mayores adelantos en su parte mecánica y de mera ejecucion, aunque sí, como veremos, pudo desarrollarse en la esfera artística, gracias al talento de los grabadores alemanes, formados al rededor del gran Alberto Durero.

El mismo descubrimiento de la imprenta, ya que no variase las condiciones de este género de grabado, habia de abrir más vastas esferas en sus aplicaciones, no poco limitadas hasta entónces. Guttenberg, empero, al dar á luz su famosa *Biblia* de Maguncia, parece quiso velar con cierto misterio el procedimiento empleado para la produccion de ésta y otras obras salidas de su prensa, intentando disfrazarlas con la exterior apariencia de manuscritos, tales como entónces salian de mano de los copistas; las letras iniciales, que más tarde habian de grabarse lo mismo que los tipos comunes, quedaron en blanco en estos primeros monumentos de la tipografía, para ser despues hechas á mano, iluminadas ó simplemente miniadas; ¿qué mucho que este deseo de los primeros impresores en desfigurar sus obras, de tal modo que pudiesen pasar en el comercio de libros como hechas á mano, ni más ni ménos que las demás que hasta entónces habia producido el trabajo lento y pesado del amanuense, hiciese que careciesen los primeros libros salidos

(1) Un ejemplar de esta *Biblia* se conserva en la *Sala de Estampas* de la Biblioteca Nacional.

de las prensas de Maguncia y Strasburgo de toda inicial, adorno ó viñeta, como más tarde con tanta profusion y buen éxito se emplearan en casi todas las ediciones?

No busquemos en estas primeras obras, llamadas comunmente *incunables,* las bellas y casi siempre interesantes ilustraciones que adornaran posteriormente los libros, áun despues de la invencion y propagacion del grabado en cobre, que, como es sabido, se refiere á una fecha algo posterior, y que no lleva ciertamente ventajas sobre éste, en cuanto se considere como arte auxiliar del de la imprenta. La costumbre de grabar en madera las iniciales, viñetas, portadas y demás estampas que adornan é ilustran tantos libros salidos de las prensas de Europa, no fué general hasta principios del siglo xvi, cuando ya la imprenta estaba difundida y habia vencido por completo aquellas primeras dificultades que no llegaron á superar sus mismos inventores.

Al lado de Ulrico Zell, discípulo de Guttenberg y establecido en Colonia hácia 1463 en que publicó su primera obra, y de Antonio Koburger, que imprimia en Nuremberg desde esta época hasta 1513, figura entre los nombres de los impresores de esta última é importante ciudad, el del famoso y ya ántes citado Alberto Durero, de quien existen bastantes obras ilustradas de gran número de estampas abiertas en madera, y debidas á los dibujos que él mismo trazara, tan bellos y originales por todos conceptos. Confúndense, en efecto, ambas profesiones; esto es, la del impresor y la del grabador en madera, tan luégo como la propagacion de la imprenta por Europa estableció la costumbre de acompañar á los tipos del impresor las viñetas y adornos abiertos en la madera por la diestra mano del artista grabador.

Bien pronto las imprentas de toda Europa dieron á luz multitud de libros en bellas ediciones, dignas de mencion ya por las ilustraciones grabadas que acompañan al texto, ya por sus iniciales ó viñetas de estilo del Renacimiento, las más veces por la esbeltez de los tipos usados, la claridad de la lectura y el esmero en la correccion. Así Conrado Sweynheim y Arnoldo Pannartz, establecidos en Roma, daban á luz en 1465 el *Lactancio* y la *Ciudad de Dios* de San Agustin, y sucesivamente las principales obras de los clásicos y padres de la Iglesia; en Venecia, cuna en lo sucesivo de los más famosos impresores, introducian este arte hácia 1469 varios alemanes, entre ellos Juan de Spira, que mereció singulares privilegios del Senado de aquella ciudad; y bien pronto en las ediciones venecianas viéronse sustituidos con gran éxito los primitivos caractéres llamados góticos ó *de tortis*, con los romanos, claros y esbeltos; allí tambien Aldo Pio Manucio, cabeza de los célebres impresores de este apellido, comenzaba la brillante época en que los clásicos todos de la antigüedad habian de darse á luz en esas bellas y esmeradas ediciones llamadas *aldinas*, del nombre de aquella ilustre familia. Las artes florecientes entónces en aquella metrópoli rendian homenaje al arte tipográfico, enriqueciendo estas correctas ediciones con profusion de viñetas y adornos de exquisito gusto y primor. Como en Venecia los Aldos, en Holanda los Elzeviros, llevaban el arte tipográfico á alto grado de perfeccion en sus renombradas ediciones *Elzevirianas,* cual herederos de los primeros impresores establecidos sucesivamente en Amberes (1472), en Lovaina y en Bruselas. Paris daba á luz en 1470 el primer libro impreso en Francia, salido de las prensas del aleman Ulrico Gering; Lion tres años despues, y sucesivamente Angers, Tolosa, Poitiers y otras importantes ciudades, hasta la publicacion de las numerosas y bellas ediciones salidas de las prensas de los Stefanos. En Inglaterra respondian á este comun impulso las ediciones de Westminster (1474), y las que sucesivamente vieron la luz en otros puntos del reino.

II.

España próxima ya al período de su mayor apogeo y grandeza, cuando la imprenta se propagaba rápidamente por toda Europa, no habia de permanecer extraña á la introduccion en su suelo del nuevo invento. Los ilustres monarcas Isabel y Fernando, que así habian atendido á ganar con la conquista de Granada un nuevo floron para la corona de España, como á prestar el único apoyo que para su aventurada empresa encontrara el intrépido marino genovés, como á proteger las artes, las ciencias y las bellas letras, no podian dejar de atender á la implantacion en sus florecientes y ricos Estados de aquel áun nuevo y poco extendido descubrimiento. Colocada poco despues nuestra patria al frente de la civilizacion Europea, ningun progreso intelectual, ninguna industria ó arte fueron para ella extrañas ó de poca valía.

Cuanto pudiéramos apuntar aquí acerca del primer impulso que el arte de imprimir y el de su auxiliar del grabado en madera, recibieran muy luégo entre nosotros, parécenos estar sintetizado en las siguientes atinadas frases con que el Sr. Caveda encabeza su bosquejo acerca de los orígenes y desarrollo del grabado en España (1). «Todavía reciente la invencion del grabado, y cuando apenas son conocidos en Europa sus primeros ensayos, España los reproduce ya con todo el empeño de una noble emulacion, y el resultado que podia esperarse de las prácticas, no bastante perfeccionadas por la observacion y la experiencia, pero muy adelantadas para concebir desde tan temprano lo que llegaría á ser el arte, si á sus recientes teorías se allegase la perfeccion del mecanismo que traslada al papel los rasgos producidos por el buril en las planchas de cobre y de otros metales. Pocas son entónces entre las naciones más cultas las que pueden presentar estampas tan antiguas y curiosas como las producidas en Aragon y Castilla; pocas más singulares y acabadas, atendidas las circunstancias de la época á que corresponden. No como un ornato de los salones del poderoso; no para formar colecciones y satisfacer la curiosidad de los aficionados á todo lo peregrino y extraño, ni como un objeto de lujo y un vano recreo, sino como ornamento y mejora de los libros que á la sazon se imprimen, ven la mayor parte de ellas la luz pública. Las emplean casi siempre la piedad cristiana ó la ciencia, ora para dar idea de las virtudes de un santo ó encarecer los sublimes misterios de la Religion; ora para rendir un justo homenaje de gratitud y respeto á los hombres ilustres, reproduciendo su imágen, ora, en fin, para poner al alcance de todos las variadas producciones de la naturaleza ó ilustrar los viajes á lejanas regiones.»

«Así es como con la imprenta se propaga entre nosotros primero el grabado en madera y despues el producido con las planchas de cobre y acero. Puede decirse que uno y otro arte aparecieron al mismo tiempo en nuestro suelo; que juntos se generalizaron; que un mismo destino los hizo inseparables y necesarios á la civilizacion que en todas partes grandemente se desarrollaba. Muchos extranjeros vinieron desde tan temprano á extender ambos inventos en España atraidos por la fama de su riqueza, ó por el alto concepto que de nuestra ilustracion y cultura se formaba. Habian establecido sus imprentas, como poseidos de una noble emulacion Nicolás Spindoler en Valencia, Mateo Flandro en Zaragoza, el sajon Botel y Pedro Brun en Barcelona; Lamberto Palmart en Lérida (2). Siguiéronles poco despues, animados del mismo espíritu y contando siempre con el favor del público, entre otros alemanes Rosembach, Brocard, Pedro de Colonia, Ungut y Estanislao Polono. Eran muchos de ellos impresores y grabadores á la vez, asociando las dos profesiones para dar nuevo realce á los libros con las portadas, las estampas y menudas viñetas, las letras floreadas y las orlas y grecas caprichosas, rebosando ingenio y travesura. Bien pronto encontraron entre nosotros estos extranjeros muy diestros imitadores, y dignos émulos de su reconocido mérito. Aun se conservan en nuestras bibliotecas las ediciones que salieron de los talleres de Antonio Martinez, Alfonso de Orta, Mateo Vendrell, Pedro Rosa, Juan Vazquez, Juan Tellez y Diego Gumiel, sin hacer mérito de los demás españoles que á su lado se formaron generali-

(1) Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando.

(2) Hemos suprimido aquí las fechas que el Sr. Caveda señala á las imprentas de estos nuestros primeros tipógrafos, por no juzgarlas del todo exactas. En su lugar, parécenos oportuno citar la enumeracion de las fechas de nuestras imprentas y nota de las primeras ediciones, que apunta el P. Mendez en su *Tipografía Española*:

1474. Valencia: *Les obres é trobes*, etc., 4.º, sin nombre de impresor.
1475. Zaragoza: *Manipulus Curatorum* 4.º, por Mateo Flandro.
1475. Barcelona: *De epidemia et peste*, del maestro Velasco de Taranta, traducido al catalan por Juan Villa.
1475. Plasencia: *Biblia Latina*.
1477. Sevilla: *Sacramental*, del arcediano de Valderas, por Antonio Martinez, Bartolomé Segura y Alfonso del Puerto, primeros tipógrafos españoles, segun el citado P. Mendez.
1479. Lerida: *Breviario Ilerdense*.
1480. Salamanca: *Introducciones latinas de Nebrija*.
1482. Zamora: *Vita Christi*, por Fr. Iñigo de Mendoza, impresor Centenera.
1483. Gerona: *Memorial del Pecador*.
1485. Búrgos: *Arte de Gramática*, de Fr. Andrés de Cerezo.
1486. Toledo: *Confutatorium errorum contra claves Ecclesiae*.
1487. Murcia: *Copilacion de Batallas campales*.
1489. San Cucufate (Monasterio): *Abbad Isaac. De Religione*.
1489. Tolosa: *Vision deleitable*, de Alfonso de la Torre, impresores, Juan Páris y Estéban Clebat.
1493. Valladolid: *Las notas del Relator* Fernando Diaz de Toledo; impresor, Juan de Francour.
1495. Pamplona: *Medicina y cirugía conveniente á la salud*; impresor, Arnaldo Guillen de Brocar.
1496. Granada: *De Vita Christi*.
1499. Monserrate: *Missale*.
1499. Tarragona: *Missale*, por Juan Rossembac.
1499. Madrid: *Leyes de Don Fernando . D. ña Isabel*

zando la imprenta y con ella el grabado en madera, tosco y desaliñado todavía; pero el fiel intérprete de muchos usos y costumbres, trajes y utensilios, cuya memoria se hubiera perdido sin su auxilio. Empleábase sobre todo en las crónicas generales y particulares; en las obras ascéticas y de ejercicios devotos; en las vidas de los varones ilustres y en las genealogías de las familias más distinguidas. Su mérito guardaba por lo general cierta proporcion con el de las producciones literarias, á cuyo realce se destinaba. Estampas hay de los primeros años del siglo xvi, grabadas con planchas de madera, que áun hoy mismo merecen por más de un concepto los elogios del inteligente, así como las buscan con avidez los aficionados á la indumentaria para estudiar en ellas las de la sociedad que las produjo. Por las pocas que todavía se conservan puede valuarse el precio de las que desgraciadamente han perecido, más aún por la incuria de los hombres que por los estragos del tiempo. No aparece en algunas tan inexperto y desmedrado el arte como pudiera esperarse de los primeros ensayos. Si son susceptibles de perfiles más limpios, de mayor delicadeza y variedad en el rayado, de toda la destreza de un buril suave y certero, dócil á la mano que le dirige, respiran en cambio el buen gusto de la época, ostentan un dibujo clásico, el toque vigoroso, la fecundidad de la invencion, las buenas máximas que á tanta altura levantaran entónces las bellas artes.»

Márcanse, á no dudarlo, estas cualidades de nuestro grabado en madera más ó ménos caracterizadas, en varias estampas ya muy raras, en que si bien se descubre cierto gusto aleman y conatos de imitar los mejores modelos del extranjero, dejan tambien ver no poco de cierto espíritu nacional que animaba á los demás ramos de las bellas artes. Así lo demuestran el carácter de las figuras, los trajes y tocados, los accesorios de las escenas, muchos de ellos de uso en Castilla y Aragon, no propios de Alemania ó de Flándes. Generalizado y hasta hecho popular más tarde el grabado, elemento necesario para la publicacion de numerosas obras literarias, fiel intérprete del espíritu de la piedad que se difundia en tantos libros, adornándolos de estampas que despertasen más vivamente la devocion en todas las clases, ganó mucho en correccion y esmero á medida que Madrid, Valencia, Barcelona y otras importantes ciudades multiplicaban de dia en dia las producciones de sus prensas. La aficion á las leyendas caballerescas y tradiciones queridas para él pueblo, prestó nuevo pábulo al grabado en madera, mereciendo la aprobacion del mismo sentimiento popular, que en ellos veia traducidos sus recuerdos de gloria, sus creencias, sus costumbres, los hechos memorables de sus mayores.

III.

Si como queda indicado las estampas en madera que ilustran muchas de las primeras ediciones de nuestra imprenta, cual son las que ahora tratamos de describir y que ofrecemos reproducidas en fac-símil en las dos láminas que acompañan á este breve y ligero estudio, carecen por lo general de un gran mérito artístico, con relacion á la época á que corresponden, como monumento histórico y como fuente del estudio de las artes suntuarias, son no poco dignas del aprecio y estimacion que hoy empieza á dispensárseles.

Como estampas sueltas y destinadas á dar alimento á la piedad, pueden enumerarse en este concepto la de San Serapio, con más ó ménos razon atribuida por algunos á Juan Suarez; la de Santa Agueda, del P. Esclapez, autor de varias imágenes devotas en papel de reducidas dimensiones; la de San Antonio, señalada con las letras Q. R. E., de artista desconocido; las de Santa Catalina, Santa Clara y otras muchas que diariamente satisfacian la devocion, sino valiéndose de recursos artísticos, empleando los que siempre están al alcance de las cortas exigencias de la rudeza y sencillez del pueblo.

Como ilustracion, diferentes ediciones á fines del siglo xv y gran parte del siglo xvi publicábanse multitud de grabados acompañando á los textos para aumentar el valor y precio de aquellas curiosas y á veces hoy raras ediciones. Adornadas de estos interesantes grabados en madera se publicaban la *Crónica de San Fernando*, en 1540; la *Vida de Santa María Magdalena*, impresa en Valencia el de 1505; la *Leyenda de Santa Catalina de Sena*, salida de las prensas de la misma ciudad en 1511 (1); y el *Flos Sanctorum* del P. Vega, edicion de Zaragoza de 1521.

(1) Dimos muestra de las estampas que adornan este libro en una de las que ilustran nuestra Monografía, ya citada, titulada: *Estampas Españolas del siglo XV*, tomo I., pág. 445.

Por la fecha de tales ediciones venimos en conocimiento, con cierta aproximacion, del tiempo á que refieren estos interesantes grabados, no así por desgracia del nombre y circunstancias de sus autores. La rara estampa de carácter marcadamente español en que están representados San Roque y San Sebastian, acompañados de la leyenda en una banda ó filacterio: *Aparta, Señor, tu ira de sobre tu pueblo*, lleva debajo del lema impreso al pié: *Sancti per fidem vicerunt regna adepti sunt repromissione*, el lugar en que se publicó, esto es, *Salamanca*, y el año 1541 en que sin duda se dió á la venta, como estampa devota para implorar el auxilio divino contra el terrible azote de la peste. Más difícil, como decimos, es la indicacion, siquiera sea breve ó escrita en cifra ó monograma, ya del artista dibujante, ya del grabador, ya del que ejercia ambas profesiones cuando á la vez se hermanaban en un mismo individuo. Vemos esto por rara excepcion en pocas estampas, relativamente al número de las infinitas en que se omite; entre otras, podemos mencionar la que lleva al pié las letras A. T. L. R. (que en este órden ó en otro pudieran descomponerse el monograma formado por ellas) y representa al Salvador en la parte superior y á San Miguel en la inferior pesando las almas en la balanza; forma el reverso ó respaldo de este grabado otro no ménos interesante, en que se representa á Nuestra Señora con el Niño sentada en una silla, acompañada por ambos lados de Ángeles y con el escudo de los Católicos Monarcas por la parte inferior. Ambas estampas, de un carácter en cierto modo italiano, se ven en el libro titulado *Flor dels Sants*, impreso en Barcelona ántes de 1565, traducido por Gerson y despues añadido por Coll, fraile dominico. Otra, en fin, que por este motivo podemos citar es del *Libre des Consells*, obra lemosina de Jaime Roig, en que se representa á nuestra Señora en un trono con cuatro Santas á los lados, dos de las cuales tienen escritos los nombres de *Sancta Dorothea* y *Sancta Eulalia*, el carácter de este grabado pudiera recordar el que domina en las estampas en madera de Alberto Durero, y como aquellas la A y la D escritas en monograma, ésta lleva una *h* al pié como firma del desconocido é ignorado artista que la concibiera ó abriera sus trazos en la madera.

Al alternar con los caractéres impresos los moldes de estos grabados, se atiende ménos á la delicadeza y finura de las líneas y á su acertada combinacion, que á despertar en los lectores un recuerdo, una fugitiva impresion de los hechos ó pasajes que han de despertar su curiosidad. Tosca á menudo y desabrida la ejecucion, angulosas las formas y frecuentemente descuidado el dibujo, son con todo estos grabados, ingeniosas composiciones, á veces de agradable sencillez, de capricho y variedad en los accesorios, trajes y ornatos: rico arsenal de datos para apreciar la indumentaria de la época.

En las estampas que ligeramente dejamos mencionadas, y en otras de que luégo vamos á ocuparnos, domina un carácter esencialmente español; ménos felices estos primeros ensayos, que los que veian la luz en el extranjero, no participan en verdad del estilo peculiar de las escuelas germánicas; diferencias bien marcadas hay que no pueden pasar desapercibidas áun á los ménos conocedores, y que establecen una transicion entre el arte antiguo y el que bien pronto debe reemplazarle. Guiados del espíritu que impulsó á Berruguete, á Becerra y á Arfe, á Juanes y á Morales, los artistas posteriores, esto es, los de principios del siglo XVI, rivalizan ya con los extranjeros en los grabados en madera que se daban á luz en multitud de ediciones, no sólo por la mayor valentía de ejecucion y correccion de perfiles, sino por el sabor clásico con que la escuela innovadora, importada de Italia, comenzaba á caracterizarse en todas las obras artísticas. Más costoso y difícil el grabado en cobre, de ménos aplicacion con respecto á la imprenta por el diferente mecanismo de que se vale en su estampacion, logró no obstante más tarde, llenar á menudo las veces del grabado en madera, en las ediciones que desde fines del siglo XVI en adelante veian la luz pública.

IV.

Zaragoza, si no la primera de las ciudades españolas en haber dado acogida al aún reciente y poco extendido invento de la imprenta, ocupa el segundo lugar entre Valencia y Barcelona, que las tres, como capitales de la floreciente corona de Aragon, fueron las primeras en España que le plantearon, gracias á sus relaciones exteriores y á su extendido comercio. El primer libro impreso en la capital de Aragon es el titulado *Manipulus Curato-*

rum á Guido de Monteroteri, año de 1475, por Mateo Flandro, primer impresor que se conoce en España, ó mas bien el primero que hizo constar su nombre en sus ediciones, puesto que las publicadas ántes ó al mismo tiempo en Valencia y Barcelona, carecen de esta indicacion. A este libro siguieron otros muchos que fueron sucesivamente viendo la luz, cada vez con mayor afan por parte de los tipógrafos y más favorable acogida por parte del público (1). Al citado Mateo Flandro sigue desde 1485 Paulo de Hurus, aleman de Constancia, que imprimió en aquella ciudad hasta los últimos años de aquella centuria; Jorge Coci, Leonardo Butz y Lupo Appentegger, alemanes tambien, sostienen durante el mismo siglo á igual altura el arte tipográfico en Zaragoza.

Una de estas publicaciones comprendidas entre el año 1475 y el fin de aquel siglo, es la que ahora va mas particularmente á llamar nuestra atencion, notable no sólo por su mérito tipográfico y el artístico de sus grabados en madera (objeto especial de nuestro estudio) sino áun por la importancia literaria que generalmente le ha sido atribuida, como que de ella se conocen por lo ménos hasta ocho ediciones.

Titúlase el libro: *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo;* lleva este título grabado, en el fólio primero, á manera de tarjeton sostenido por dos manos; á la vuelta hay una estampa abierta en madera que representa á un rey sentado en su trono, con un cetro en la mano; delante de él está un sabio en ademan de ofrecerle un libro; dos letreros transversales nos declaran que aquel es el rey Disles y éste el sabio Sendebar. La impresion es esmerada y con las iniciales abiertas en madera. Al fin se lee el colofon siguiente: *Acabase el excellente libro intitulado: Aviso et enxemplos contra los engaños é peligros del mundo. Emprentado en la insigne é muy noble ciudat de Çarragoça de Aragon con industria et expensas de Paulo Hurus: Aleman de Constancia fecho é acabado á XXX dias de março del año de nuestra salvacion mill. CCCC XCIII.* Y la marca del impresor con el lema: *in omnibus operibus tuis memorare novissima tua* (2).»

No es nuestro objeto hablar de las bellezas literarias que ofrece el *Exemplario* ó *Libro de Calila é Dymna* ó *Fábulas de Bidpay*, que por todos estos nombres es conocido; harto más podrán llamar nuestra atencion los interesantes grabados en madera que, por vía de ilustracion y enseñanza para los lectores, le acompañan, reproduciendo en estilo tan sencillo y espontáneo como el del texto, los pasajes de cada uno de sus *ejemplos* ó fábulas.

No ha sido generalmente reconocida aún la importancia de esta clase de ilustraciones, es decir, de aquellas que acompañan á antiguas ediciones, hechas en madera, en estilo sencillo, á veces tosco y rudamente ejecutado, espontánea manifestacion del arte, no levantado á sus remontadas esferas por mano del inexperto y pobre artista, que por mezquino sueldo las ejecutara. Tienen, sí, un gran valor, como dejamos apuntado, para el estudio de las artes suntua-

---

(1) Hé aquí la enumeracion de los libros publicados en Zaragoza desde el que dejamos apuntado hasta los últimos años del siglo XV, á que se refiere nuestro estudio:

1478. *Liber de expositione vel de declaratione Missae*, por Fr. Benito de Parentinis.—*Fori editi par dominum Jacobum Regem.*

1478 (hácia). *De Advocatis.*

1481. *Speculum Vitae humanae.*

1482. *Expositio brevis et utilis super Psalterio.*

1485. *Epístolas y Evangelios*, romanceados por Gonzalo García de Santa María, é impresos por Pablo Hurus de Constancia.—*Misal Cesaraugustano*, impreso por el mismo Hurus.

1488. *Misal de la Diócesis de Huesca*, por el mismo.

1489. *Cuatro libros de las Fábulas de Esopo.*

1490. *Ordenanzas Reales de Castilla.*

1491. *Espejo de la vida humana.*—*Proverbios de Séneca glosados.*

1492. *El tránsito de Sant Jheronimo.*—*De moribus*, traduccion sobre Aristóteles, por Lebnardo Aretino.—*Cancionero Sacro* ó *Coplas de Vita Christi.*

1493. *La Chronica de España*, abreviada por Mossen Diego de Valera.—*El Salustio Cathilinario é Ingurtha.*

(2) Esta es la primera edicion que se conoce de este libro hecha en España. La segunda es de Búrgos, por Maestre Fadrique, aleman de Basilea. á 16 de Febrero de 1498. Descríbela el P. Mendez en su *Tipografía Española*, refiriéndose á la noticia que de ella dió el erudito Sarmiento en sus *Obras Posthumas*. Es tambien en fólio menor, aunque los grabados no son los mismos que los que adornan la edicion de 1493.

A esta sigue otra de Zaragoza, tambien en fólio, hecha por el célebre tipógrafo Jorge Coci en 1531, lo cual no fué obstáculo para que diez y seis años despues la repitiese otro impresor de la misma ciudad.

La cuarta, de Sevilla, 1534, tiene algo variado el título, pues además de la palabra *Exemplario*, puesta en la parte superior del frontis, dice más abajo: *Libro llamado Exemplario: en el qual se contiene muy buena doctrina y graves sentencias debaxo de graciosas fábulas: nuevamente corregido.* Es como las demás en fólio menor, letra de Tortis y consta de 60 hojas con grabados intercalados en el texto, aunque más pequeños que los de las ediciones anteriores. Al fin se lee: *Fué impreso el presente libro intitulado: Exemplario contra los engaños y peligros del mundo en la muy noble é afamada cibdad de Sevilla, en la emprenta de Joan Cromberger.* Año de MDXXXIIII.

Jacobo Cromberger, impresor de Sevilla y hermano del anterior, la reimprimió en 1537, tambien en fólio menor.

Despues hay otra de la misma ciudad, por Juan Cromberger, con el colofon: *Fué impreso el presente libro intitulado· Exemplario*, etc, *en la muy noble é afamada ciudad de Sevilla en las casas de Juan Cromberger, que santa gloria aya, año del Señor de MDXLI;* fólio menor de 98 hojas con estampas.

En Zaragoza, segun queda dicho, la volvió á imprimir Estéban Bartolomé de Nájera en 1547; fólio menor con estampas.

Hay, por fin, una edicion sin fecha, y en 8.°, hecha en Amberes en los últimos años del siglo XVI, juntamente con las *Fábulas de Esopo*

rias, para conocer los usos, las costumbres, la vida intima, los trajes del pueblo, los tipos, en fin, que han desaparecido y que á veces no se nos trasmiten con tanta fidelidad en las más bellas obras de arte.

Este valor, sin duda alguna, podemos atribuir á los grabados que adornan la primera edicion del *Exemplario*, en número de 117, si bien limitándole á los que representan escenas de costumbres contemporáneas ó que, cuando no, están expresadas con tipos y trajes de la época, es decir, de fines del siglo XV. Estos son en mayor número que los que representan fábulas cuyos actores son animales de diferentes especies, pintados casi al capricho y en general poco interesantes bajo el punto de vista que dejamos indicado.

Lo son, sí, en extremo como representaciones de escenas y costumbres de la vida intima de las que adornan las historietas cuyos títulos marginales dicen: «Razon es sienta miseria el que no sabe guardar lo que gana»; «al virtuoso no le fallesce su premio»; «el codicioso áun lo imposible cree». Vemos en unas trajes de soldados, de sayones ó de menestrales, de un alcalde, de un juez ó de un físico; podemos conocer la forma de las camas, los adornos de los estrados, los objetos más insignificantes del menaje de la casa; la sencillez con que todo se representa es la más segura garantía de la fidelidad de estos pormenores.

La estampa, que en una de nuestras láminas ofrecemos reproducida, pone de manifiesto cuanto dejamos indicado. Corresponde en el original al fól. g. 2, y en ella se representa una escena con todos sus pormenores, en espontánea y fácil manera. Una mujer es visitada todos los dias de su amante, que se cubre de cierta capa de extraños colores para ser conocido de ella áun en las sombras de la noche. Un criado, sabedor del secreto, en ausencia del amante, logra disfrazado con aquel traje engañar á la dama, que le recibe sin temor en su estancia. El amante cuando descubre la treta, no pára hasta hacer extensiva su venganza áun á la misma capa, quemándola para no ser segunda vez engañado. Los pormenores en los trajes y tocados son interesantes en extremo en esta como en otras muchas de las láminas del *Exemplario*. Por esta razon, si su mérito artístico no aventaja, ni áun iguala, á muchas de las bellas estampas que así en Italia como en Alemania ó Flándes veian la luz por aquel tiempo, si áun para el arte propiamente español tampoco son de importancia innegable, el arqueólogo, el erudito y áun el que busque en este libro sus literarias bellezas, no dejará de repasar con gusto la larga série de estampas que ilustran el texto; entre las cuales es una de las más curiosas la que se ve reproducida en nuestra lámina. Ninguna de las de esta coleccion lleva signo, ni monograma, que dé á conocer su autor.

V.

Si Zaragoza habia disfrutado muy pronto, como queda dicho, de los beneficios del arte de la imprenta, Valencia fué, segun tambien indicamos, áun más privilegiada, puesto que fué la cuna de la primera traida del extranjero á nuestra patria. Desde luego carece de fundamento la especie de que en Castilla existiera ya la imprenta en 1452, como se ha afirmado por algunos apoyándose en el cronista Rodrigo Mendez Silva. No le tiene mayor la conjetura de que el primer libro fuese la *Catena áurea*, de Barcelona 1471, que ni se conserva, ni consta que haya existido. Con mayores probabilidades y con más celosos defensores se ha insinuado la opinion de que el primer libro impreso en España es el que se dió á la estampa en Barcelona por el impresor Gherling en 1468, cuyo título es: *Pro Condendis orationibus*. Así lo han afirmado el canónigo D. Jaime Ripoll, el autor del *Diccionario Enciclopédico* y otros críticos; pero la opinion de D. José Orga, impresor de Valencia, el cual defiende á su patria como la primera ciudad impresora, nos parece rebate con copia de argumentos estos asertos. Es evidente, pues, que habiendo venido á España hácia el año 1471 algunos extranjeros vendiendo libros, al año siguiente ó al inmediato debió montarse en Valencia una imprenta, y en el de 1474 se publicó en 4.° y sin nombre de impresor (aunque se supone que lo fueron Lamberto Palmart y Alfonso Fernandez de Córdoba) el primer libro impreso en España, cuyo título es: *Les obres é troves davall scrites les quals tracten de lahors de la Sacratissima Verge Maria*, compilacion de poesías para un certámen de varios vátes celebrado en 25 de Marzo de dicho año. A este primer ensayo no tardaron en suceder los de otros varios impresores, extranjeros la mayor parte, que llegaron á levantar la imprenta de Valencia á la altura de las primeras de España. Los nombres de Lamberto Palmart y Alfonso Fernandez de Córdoba, ya citados, los de Lope de Roca, aleman, de Jaime de Vila, de Pedro Hagenbach y Leonardo Hutum, de Nicolás Spindoler,

Alfonso de Orta y Cristóbal Cofman, figuran dignamente en las preciosas ediciones hechas en Valencia desde 1474 hasta el fin de aquella centuria fecunda en invenciones y descubrimientos (1).

Entre estas publicaciones valencianas, de una particularmente nos ocuparemos ahora: dióse á luz en 1497 en 4.°, bajo este título: *Lo proces de les Olives é disputa dels jovens hi des vells. Fet per alguns trobadors avant nomenats, é lo sompni de Joan Joan.* El colofon dice: *A loor é gloria de nostre Salvador y Redemptor Jesu Christ senyor nostre, fonch acabada la present obra á XIIII dias del mes de Octubre del any de la Incarnacio M. CD. XC VII. Estampat per Lope de la Roca Alamany en la insigne ciutat de Valencia.* El otro colofon correspondiente á la segunda parte del libro, esto es, al *sompni de Joan Joan*, dice así: *Ad laudem et honorem domini nostri Jesu Cristi ejusque gloriosae Matris Virginis Mariae, fuit impressum in civitate Valentiae per Lupum de la Roca Alemanum die XXV Octobris Anno Domini MCDXC VII* (2). Literariamente considerados tanto el *Proces de les Olives*, como el *sompni de Joan Joan*, impresos juntamente como hemos visto, son apreciabilísimos para el estudio de la literatura valenciana en el siglo XV; mas no es de nuestra incumbencia ahora entrar en este exámen, ni en los estudios biográficos y bibliográficos á que pudieran dar lugar. Dos de las estampas que hemos reproducido pertenecen á ambos libros, y en este concepto nos hemos detenido en recordar estas primeras ediciones valencianas ilustradas por lo general de esta manera. Sí haremos notar que este bello Poema ó sea el *Proces de les Olives* tiene por objeto describir los escollos en que caen los jóvenes y viejos que se entregan á los deleites mundanos; á este fin escriben varios poetas, en respuestas y réplicas de unos á otros, siendo el primero de ellos Mossen Bernardo Fenollar, célebre poeta valenciano, y siguiendo á éste los no ménos ilustres vátes Johan Moreno, Micer Verdancha, Jaime Gazull y *lo Sindich del Comú*, Mossen N'Arcis Vinyoles y Baltasar Portell. Todos ellos, si se exceptúa á Micer Verdancha, están representados en la estampa á que ahora nos referimos, con sus respectivos nombres superpuestos, sentados en sillas alrededor de un laurel, junto al cual vuelan cuatro palomas, y en lejano término, aunque no siguiendo las reglas de la perspectiva, se ve representado á *Johan Johan*, personaje tomado del *Sompni* ó Poema de Gazull de este título que más extensamente se representa en la otra lámina aunque con el mismo traje, si bien se observa, tendido en el campo y no léjos de dos laureles que acompañan á un ciprés. En primer término un conejo aparece comiendo las hierbecillas de la pradera y en el último un galgo que corre en persecucion de una liebre, cuatro palomas, como en la estampa precedente, vuelan en diferentes direcciones, y un buho ó mochuelo aparece tranquilamente posado en la copa de uno de los árboles. Si las bellezas del arte no resaltan en estos grabados, toscos y rudos como son, pintan al vivo los pasajes de la obra que ilustran, y son como un grato comentario añadido á sus interesantes páginas.

La cuarta, en fin, de las estampas reproducidas en la misma lámina existe en la rica coleccion de la Biblioteca Nacional, incluida en el grupo formado por los grabados primitivos españoles, en madera, y sin duda alguna procede tambien de alguna de las ediciones antiguas españolas de fines del siglo XV ó principios del XVI. Hubiéramos querido con toda exactitud marcar su orígen ó sea el libro en que se dió á luz; mas de cuantas averiguaciones hemos practicado, nada ha resultado, pues que ni por la inspeccion de la estampa es fácil venir en conocimiento de

---

(1) Hé aquí una ligera noticia del órden y fechas de estas primeras ediciones de la imprenta valenciana.
1474. La citada *Les obres é trobes...*
1475. El *Comprehensorium de Juan.*—Las obras de Salustio.
1477. *Summula confessionis utilissima.—Tertia pars Summa S. Thom. impres. Valentiae. MCCCCLXXVII.*
1478. *Biblia Sagrada*, por el P. Bonifacio Ferrer, hermano de San Vicente.
1482. *Cosmographia de Pomponio Mella: de Situ Orbis. Per Lambertum Palmart, alemanum.—Leyes del Reino de Valencia.*
1483. *Lo libre apellat Crescia.*
1484. *Regimen de Princeps, de Fra Francech Eximenes.*
1485. *Exposicion del Tedeum laudamus.—Vida del bienaventurat Sant Onorat.*
1486. *De la sacratissima conceptio de la intemerata Mare de Deu.*—Oficio de la Vírgen.—*Exposicion del Cántico de los Cánticos*, por Jacobo Perez, de Valencia.
1490. *Tirant lo Blanc.—Omelia sobre lo Psalm· de Profundis.*
1493. *El caballero.*
1494. *Verger de la Verge Maria.*
1496. *Epistolæ Francisci Aretini.*
1497. *Vita Christi, de la Reverent abadesa de la Trinidat.*

(2) A este año se refiere el libro de cuya descripcion vamos á ocuparnos. El *Proces de les Olives*, se reimprimió en Barcelona por Carlos Amoros en 1532, 4.° En Valencia por Juan de Arcos en 1561, 8.°—El *Sompni de Joan Joan*, se reimprimió *in civitate Barchinone per Carolum Amoros anno Domini millessimo quinquentessimo vigessimo III. Die XXIX mensis Juni*, 4.°

esto, ni registrando los libros de los orígenes de nuestra imprenta se consigue á veces un resultado mas satisfactorio cuando suelen faltar en ellas las mismas estampas con que salieron á luz. Sin duda que en este grabado se ha querido representar una cátedra ó escuela pública en aquella época: sentados los discípulos en sus bancos y con el libro á la vista, oyen atentos la voz de su maestro, que parece inducirles á que le presten mayor atencion recordándoles el texto del Evangelio: *Qui habet aures audiendi audiat*. Ocupa el maestro su asiento en la cátedra, especie de sitial cuyo respaldo forma como un dosel; parece que lee ó comenta el texto que tiene á la vista; otros varios volúmenes se ven en una tabla bastante elevada, y es singular que tanto el maestro como los discípulos estén cubiertos con gorros ó birretes de variadas formas; costumbre acaso de entónces, que no creemos debiera atribuirse á inexactitud por parte del artista que tan prolijo y nimio se muestra en representar hasta las vetas de la madera de las mesas y asientos.

¿Pudiera este grabado pertenecer á la edicion de las *Introducciones Latinas* de Nebrija, y en tal caso representar la cátedra del mismo insigne humanista que con tanto crédito y aplauso regentara en la sábia Universidad Salmaticense? Sea lo que fuere, el mérito del grabado no es sobresaliente, pero no por eso deja de ser ménos curioso bajo el concepto que le hemos considerado.

VI.

Otra de las estampas que reproducimos se refiere á algunos años más tarde que las anteriores; al año 1502, fecha que lleva el libro á quien acompaña salido de las prensas de la entónces próspera y floreciente, Alcalá de Henares. Á esta ciudad no habia de tardar mucho en llegar el arte de imprimir, pues que á la entrada del siglo XVI estaba ya llena de hombres de letras, y el insigne Cardenal Cisneros empezaba á distinguirla con singular predileccion; la impresion que bajo sus auspicios se hizo allí de la famosa *Biblia poliglota*, llamada Complutense por este motivo, bastaria á dar á Alcalá una perdurable celebridad en los anales de la tipografía.

Segun D. Melchor de Cabrera, el licenciado Varez de Castro llevó á Alcalá este arte, en que fué muy perito. No tardaron en seguir este ejemplo otros impresores como Miguel Mittaire y Arnao Guillen, aunque sin hacer mencion del año en que daban á luz sus publicaciones. El primero con fecha es Lanzalao ó Stanislao Polono, cuyo nombre ya habia sonado en Sevilla al imprimir allí desde 1491 á 1500 varias obras en union de Meinardo Ungut. Establecido en Alcalá posteriormente Polono, dió á luz en 1502 las *Ordenanzas reales*, llamándose *impresor de libros, estante en la villa de Alcalá de Henares*. Antes ó despues de este libro, puesto que se publicó en el mismo año, salió de las prensas de Polono la obra en cuatro volúmenes, cuya curiosa lámina vamos á examinar. En la banda flotante ó filacterio que corre por debajo del escudo real leemos sin dificultad el título de la obra: *Vita Christi Cartuxano romançado por Fr. Ambrosio*, esto es: la *Vita Christi* escrita por el Cartujano, traducida al castellano por Fr. Ambrosio de Montesino. Este Fr. Ambrosio (despues obispo de Cerdeña), segun se declara en el mismo libro, fué de la Órden de San Francisco y se ocupó en él por órden de los Reyes Católicos; circunstancias todas que, como vamos á ver, están gráficamente expresadas en la estampa. Si examinamos el libro hasta su conclusion veremos al fin que: *fué emprentado por industria é arte del muy ingenioso é honrado Stanislao de Polonia varon precipuo en el arte impresoria é imprimióse ácosta é expensas del virtuoso é muy noble varon Garcia de Rueda en la muy noble villa de Alcalá de Henares á XXII dias del mes de Noviembre del año de nuestra reparacion de mill é quinientos é dos* (1).

El carácter español que distingue á ésta, como á las anteriores estampas de que nos hemos ocupado, creemos está sobremanera marcado en cada uno de sus detalles; el asunto tambien no puede ser más español y conforme con la índole y circunstancias del libro á que acompaña. Los Reyes Cotólicos están sentados en su trono bajo un rico y recamado dosel; reciben de manos del mismo Fr. Ambrosio el libro que por su encargo habia traducido; este viste el humilde hábito de la Órden franciscana, que el artista presenta plegado aún (lo mismo que los mantos y túnicas de ambos monarcas) con ese gusto peculiar del siglo XV, con pliegues acanalados y rectilíneos; otro fraile franciscano

(1) Se reimprimió despues en Sevilla en 1537 y 1531.

aparece por el lado derecho, como esperando á que su compañero concluya su mision. Por debajo de esta sencilla é interesante composicion se ve de gran tamaño el escudo real de los Católicos Monarcas, sostenido por el águila y en la forma que se usó en todos los monumentos de entónces, pintándose acuartelados los castillos y leones, con el de las barras de Aragon y emblemas de Sicilia y en punta el de Granada.

Hemos procurado examinar ligeramente estas estampas salidas de las prensas de algunos de los primeros tipógrafos establecidos en las ciudades de Zaragoza, Valencia y Alcalá de Henares; de intento hemos omitido el hablar de los nombres de sus autores, puesto que, sin que nos esforzásemos mucho en probarlo, se ignoran de todo punto. La carencia absoluta de todo signo, monograma ó iniciales, no sólo en estas sino en otras muchas estampas que en la época á que nos hemos referido y posteriormente, se abrieron en madera, hace casi imposible un estudio acerca de la vida é ignorada existencia de sus autores. ¿Fueron españoles? ¿Los impresores en cuyas oficinas se dieron á luz estos libros ilustrados, por lo comun extranjeros, se valdrian de otros compatriotas suyos para estos trabajos, los llevarian á cabo por su propia mano, ó los confiarian á la ya acreditada experiencia de algunos artistas españoles, dedicados al grabado en madera y educados por ajena enseñanza? El lector podrá satisfacer á estas preguntas como bien le plazca, porque no es nuestro intento penetrar en el terreno de las hipótesis, faltándonos en que apoyar las más ligeras conjeturas. Bástenos suponer, que bien extranjeros sus autores, bien nacionales, ya dedicados exclusivamente á la profesion del grabado, ya ocupados en su práctica como medio de mejorar y aumentar el valor de propias impresiones, cosa comun entónces, los grabados del *Proces de les Olives*, el del *Exemplario*, el del libro de Fr. Ambrosio de Montesinos, y el otro, cuya procedencia ignoramos, que á aquellos acompaña en una de nuestras dos láminas, tienen repetimos, un carácter marcadamente español, que acredita, en concepto nuestro, que este arte vivia ya en España con tradiciones y con escuela propia. Si no llegó, como era de esperar á alcanzar dias de gran gloria, no se culpe al génio español que en todos los ramos del saber y en las artes entónces empezara á florecer; atribúyase á especiales condiciones de nuestra patria, á la costumbre, cada vez creciente, de recibir de Flandes ó de Italia, dominios en parte de su corona, las bellas ediciones y estampas preciosas allí publicadas.

Sirva, no obstante, tan ligero ensayo como es éste, á poner de manifiesto cuanto podria hacerse en adquirir datos para un estudio tan olvidado como importante en la historia general de nuestras artes, en una de sus más útiles é interesantes aplicaciones.

Nota. Por un error involuntario se ha equivocado el título en una de las láminas de esta Monografía, diciéndose: *Estampas Españolas grabadas en madera de principios del siglo XVI*, en lugar de decir: *de fines del siglo XV*.

PINTURAS MURALES

recientemente descubiertas en una casa particular de Toledo

PINTURA MURAL,

RECIENTEMENTE DESCUBIERTA

EN UNA CASA PARTICULAR DE TOLEDO:

POR EL ILMO. SEÑOR

DON JOSÉ AMADOR DE LOS RIOS,

INDIVIDUO DE NÚMERO DE LAS ACADEMIAS DE LA HISTORIA Y BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, CATEDRÁTICO DEL DOCTORADO EN LA UNIVERSIDAD CENTRAL, ETC., ETC.

INTRODUCCION.

(1) NUESTROS lectores recordarán que al empezar la *Monografía*, consagrada en el precedente volúmen de este MUSEO DE ANTIGÜEDADES, á ilustrar las *Pinturas murales*, descubiertas en la Ermita del Cristo de la Luz de Toledo, tuvimos ocasion de consignar que era la antigua ciudad de Wamba, frecuente teatro de muy importantes hallazgos arqueológicos, los cuales venian sucesivamente á comprobar la grande importancia artística que habíamos concedido á la expresada metrópoli en nuestra *Toledo Pintoresca*. Es en efecto, grandemente consolador, para cuantos hallan en los monumentos del arte la más eficaz enseñanza respecto de la gradual cultura de los pueblos, el que en medio del vértigo asolador que reduce á escombros en todos los ángulos de España las más peregrinas obras de las pasadas edades,—no sin excitar repetidamente la indignacion y las generosas cuanto enérgicas protestas de los Cuerpos Sabios (2),—salgan á dicha del profundo olvido, en que por largos siglos yacian ignoradas, muchas y muy insignes preseas del arte nacional, sin cuyo auxilio y conocimiento fuera inútil el anhelo de trazar su historia. Ofreciéronnos importante cuanto luminoso testimonio para bosquejar la de la *Pintura mural* en nuestra Península, hasta los primeros dias de la XIII.ª centuria, los

(1) Copiada de un Códice de principios del siglo XV, que se conserva en la Biblioteca Nacional

(2) Son, en efecto, muy frecuentes las reclamaciones que las Reales Academias de la Historia y de las Tres Nobles Artes de San Fernando elevan al Gobierno Supremo, para evitar la ruina de muchos y muy preciados monumentos históricos y artísticos. En particular, es digna de la consideracion de los hombres sabios por el noble celo que la anima, la *Exposicion* que con fecha 10 de Diciembre de 1873 formuló la última Corporacion, con el intento de poner coto al vértigo destructor que se habia apoderado de las Corporaciones populares. La Academia de San Fernando incluia en su Exposicion larga nota de los edificios religiosos y civiles derribados ya en todos los ángulos de la Península ó amenazados de inminente peligro. Justo es consignar aquí que, haciendo alarde de un celo y de un patriotismo desacostumbrados, dictó el Gobierno en 16 del precitado Diciembre un muy notable decreto, encaminado á llenar los patrióticos é ilustrados deseos de la Academia, por el cual exigia la más estrecha responsabilidad á los Municipios, que sin la autorizacion conveniente ejecutasen ó acordasen el derribo de un monumento artístico ó histórico. De apetecer será que este notable decreto no siga la suerte de tantos otros, caidos desdichadamente en punible olvido.

muy peregrinos *temples* que guardaba bajo sendos tabiques y en variadas ornacinas la primitiva Mezquita ya arriba mencionada: sacada á la luz del dia por el descubrimiento fortuito, que en breve determinaremos, la interesante *Pintura*, que dá motivo al presente estudio, no brinda, en verdad, menor incentivo á la investigacion histórica, respecto de la enunciada consideracion artística, mientras abre nuevos senderos á las disquisiciones arqueológicas, en órden á las costumbres y á la vida social de nuestros mayores.

Desdicha ha sido de los estudios históricos, hasta la edad presente, el que sojuzgados los ánimos y deslumbrados por la gloria de las armas, sólo se hayan fijado las miradas de los narradores en los grandes sucesos que han trastornado los imperios, llenándolos de sangre y luto y sujetándolos á triste servidumbre, ó levantándolos al colmo de la grandeza y del poderío, en alas de inverosímil fortuna. Nada ó muy poco ha debido la ciencia histórica á las antiguas escuelas, en órden á la investigacion, al exámen y á la quilatacion de los elementos constitutivos de la vida social; y esto muy principalmente en cuanto se refiere á los tiempos medios. Envueltas en oscura niebla por la desdeñosa indiferencia de los sabios, que mientras volvian ansiosos su vista á la antigüedad gentílica, abrumaban bajo el dictado de *bárbaros* á cuantos monumentos podian contribuir á la ilustracion del mundo cristiano, han demandado y obtenido aquellas edades de la ciencia arqueológica de nuestros dias la luz que debia reanimarlas; y derramada ésta felizmente por todas las esferas, donde habian brillado la actividad y la inteligencia humanas, comienza por fortuna á resplandecer y fructificar en todas partes enseñanza tan fecunda, no siendo ya mudo ni estéril, en esta obra trascendental de la reconstruccion histórica, ninguno de los ántes menospreciados monumentos. Por lo que son en sí, considerados como otras tantas creaciones artísticas; por lo que representan, dado su fin útil, ya respecto del culto religioso, ya respecto de las prácticas y ceremonias políticas, ora en órden á las costumbres domésticas, ora en fin, á los actos públicos de la familia, del concejo, de la provincia ó del reino entero; por lo que directa ó indirectamente significan, revelando unas veces las maneras y traeres de las clases privilegiadas, empeñadas á la contínua en lisonjear su bienandanza y su orgullo con todos los placeres que solicitan sus riquezas, y poniendo á veces de resalto las nobles aspiraciones de la virtud y del patriotismo más acendrados; por todos estos y otros multiplicados conceptos, logran hoy los monumentos de la Edad-media, como lo alcanzaron desde la época de Petrarca y de Boccacio los de la antigüedad pagana, el ser considerados como otras tantas piedras de toque de la historia, donde se prueba y quilata el oro de las modernas nacionalidades.

Realízanse á dicha la mayor parte de estos fines en muchos de los ensayos arqueológicos que han visto la pública luz en el Museo Español de Antigüedades, por lo que á nuestra peculiar civilizacion concierne; y no es por cierto, segun dejamos insinuado, la Pintura mural, cuyo descubrimiento anunciamos, el monumento que ménos puede contribuir, dentro de nuestra Península, á la consecucion de los mismos, en determinados sentidos.—Descubierta esta joya singularísima del arte en un edificio particular de Toledo, el cual, aunque notablemente desfigurado por los siglos, podria á duras penas sostener la categoría de *casa mayor* ó *palacio* de tercer órden,—convídanos, en primer lugar, á inquirir y reconocer las relaciones sociales que su existencia establecia con otras más suntuosas moradas, pertenecientes no ya sólo á los próceres toledanos, mas tambien á los que tenian puesto su asiento en otras comarcas y ciudades.—Dispuesta para hacer en el indicado edificio las veces de *tapiz*, cual demuestran sin género de duda las especiales circunstancias que en su descripcion reconoceremos, bríndanos desde luego á entrar en tan sabrosa cuanto útil disquisicion histórico-crítica, sobre el oficio y la representacion decorativa que este linaje de producciones alcanzaron en el sucesivo desarrollo de la arquitectura sustituyendo dentro del arte cristiano, á otros medios de exornacion no ménos interesantes, tanto en los primeros siglos de la Edad-media como al acercarse la deslumbradora Edad del *Renacimiento*.—Fruto de aquella afortunada derivacion del arte antiguo, cuyos procedimientos técnicos nos dá á conocer en la España visigoda al comenzar del siglo vii, el genio observador de Isidoro de Sevilla, y vemos propagarse, á pesar de los grandes conflictos é infortunios con que aflige la Providencia á la Península Pirenáica, hasta los gloriosos dias de Fernando III y Alfonso X (1),—muévenos su descubrimiento á buscar en otras ciudades y regiones de Iberia ejemplos y antecedentes, con que enlazar tan ignorada produccion, inspirándonos al propio tiempo el racional deseo de tejer la historia de la Pintura mural en nuestro suelo, hasta la aplicacion del pro-

(1) Remitimos á los ilustrados lectores del Museo Español de Antigüedades, á la ya indicada *Monografía* de las *Pinturas Murales del Santo Cristo de la Luz*, donde procuramos ofrecerles una breve reseña histórica de la indicada pintura en el suelo español hasta el referido siglo xiii.

cedimiento apellidado *al fresco*, bajo cuya denominacion comprendió erradamente la voz general de los eruditos desde los albores del siglo XVI, todo linaje de obras pictóricas, no ejecutadas al óleo y propias de muros y paredes.— No representando un asunto religioso, como acaecía de contínuo en las tablas y pinturas murales de la Edad-media generalmente conocidas, constituye por último su aparicion una verdadera novedad en la historia del arte español, no trazada todavía, excitando por lo mismo el anhelo de averiguar y definir su privativa representacion, que tal vez entraña un interés general é histórico, bien que enlazado á la localidad donde fué tan peregrina obra ejecutada y á la familia, cuya morada embellecia.

Bajo todos estos conceptos es, en nuestro juicio, por extremo interesante la PINTURA MURAL, que aumentando la celebridad artística de la imperial Toledo, viene á ministrar, lo mismo á la ciencia arqueológica que á la crítica, no insignificante materia de estudio; y no bajo otras relaciones nos proponemos desenvolver la presente *Monografía*. Aspiramos en ella á obtener legítimas y útiles, aunque modestas enseñanzas, no tan sólo respecto de la esfera meramente arqueológica y artística, sino tambien respecto de la más trascendental de la historia pátria; y para ello no hallamos, en verdad, camino más expedito y seguro que el trazado espontáneamente por las consideraciones expuestas. De ellas se desprenden, á lo que nos es dado entender, las siguientes cuestiones: 1.ª ¿Qué relaciones sociales y artísticas guardan los *Palacios* y *Casas principales* de Toledo con los demás *Palacios* y *Casas señoriales* de la Península, y en qué forma nos son hoy conocidos?—2.ª ¿Qué categoría hubo de corresponder entre ellos á la *Casa*, donde ha sido descubierta la PINTURA MURAL, objeto de la presente *Monografía*, revelándonos la jerarquía social y política de sus dueños?—3.ª Determinado el fin decorativo de esta PINTURA MURAL, ¿puede considerarse su aplicacion como un hecho solitario en la historia de la pintura española, ú ofrece ésta por ventura análogos ejemplos, enlazándose por tanto en una relacion más general, á la universal tradicion del arte cristiano?—4.ª Los procedimientos técnicos que esta PINTURA MURAL revela, ¿tienen antecedentes calificados é inequívocos dentro de nuestra España, subordinándola á una tradicion realmente artística, y como tal esencialmente histórica?—5.ª ¿Era objeto de la expresada PINTURA, que es toda civil, la conmemoracion de algun hecho público relativo á la historia privativa de Toledo, ó llenaba simplemente las aspiraciones de una familia, más ó ménos ilustre y acomodada? ¿A qué época ó momento histórico puede referirse, en consecuencia de todo, la ejecucion de tan apreciable monumento de la *Pintura Mural* en España?

Tal es, en efecto, el número y el órden progresivo de las cuestiones que nos cumple dilucidar para la mejor ilustracion del nuevo descubrimiento toledano. Podrá acaso la misma novedad de la materia divertirnos en más ó ménos pertinentes digresiones: al tocarlas, procuremos ceñirnos, cual siempre acostumbramos, á la naturaleza é integridad del asunto.

I.

Estudiando ántes de ahora los elementos constitutivos de la vida interior de nuestros mayores, para deducir las leyes fundamentales del arte literario en nuestra Península, hemos tenido ocasion de reconocer, con la posible evidencia, que descansando sus costumbres públicas y privadas en las creencias y en los sentimientos que formaban el bello ideal de la Reconquista, no podian menos de reflejarse estos sentimientos y estas creencias en la poderosa actualidad social que realmente constituian. «El pueblo español, sometido en la vida doméstica á un gran principio religioso y subordinado en la pública á una ley imperiosa y á un deber supremo (hemos escrito al propósito indicado) no vivia en las plazas, como el pueblo griego, ni deliberaba al aire libre, en los comicios, como el romano. Mientras en Aténas y en Esparta eran el más alto objeto de la civilizacion la vida del Estado, el interés de la patria, las costumbres republicanas y el patriotismo ardiente de los ciudadanos; mientras dominaban en Roma al espíritu público la turbulencia de las costumbres, el menosprecio de los afectos domésticos y el sacrificio de la individualidad ante el interés general del Estado, eran en España el recogimiento, la abstraccion moral y la práctica de todas las virtudes cristianas, el alma de la vida doméstica, constituyendo respecto de la pública, el único lema, la única necesidad del pueblo ibero, la defensa de la patria restaurada, y la salvacion de la patria oprimida por los mahometanos. Los héroes castellanos, que congregados en el templo, á nombre de tan caros objetos, y asociados sinceramente

al sacerdocio, alientan y sostienen con su espada y su consejo las bélicas empresas de los reyes, defendiendo al par sus inmunidades, compradas con sangre en mitad de las lides, pertenecen ante todo á la familia; y si durante el peligro de la patria, era la defensa de ésta su único pensamiento y la única ley de su existencia, cuando, libre ya el Estado del enemigo natural, volvian á sus hogares, entónces el esposo y el padre cristiano se consagraban al cuidado y educacion interna de sus hijos, confiando á la autoridad de los monarcas la custodia de sus fueros y la guarda de las leyes, con la administracion de los intereses públicos.»

Sentados estos principios, que establecian una diferencia sustancial entre las manifestaciones artísticas del mundo antiguo y las características de la Edad-media, proseguíamos observando en órden á los efectos más inmediatos que aquellos producian, al reflejarse en las esferas prácticas de la sociedad cristiana: «La vida del pueblo español más recogida y doméstica [que la del pueblo griego y la del romano], necesitaba de otros medios de satisfaccion para llenar sus fines]: concediéndolo todo á la familia, buscáronse con esmero los caminos de la comodidad y de los goces interiores, empleándose la arquitectura y las demás artes en el logro de aquella idea, que andando los tiempos, hallaba tambien estímulo en el ejemplo de los árabes. Los palacios y alcázares, exornados de suntuosos patios, galerías y jardines, donde gozaban los caudillos castellanos las caricias de sus esposas y de sus hijos, y donde jamás penetraba el bullicio del mundo, reemplazaban en España, durante los siglos medios, á los pórticos, termas y plazas de Aténas y de Roma, como testimonio inequívoco del recogimiento, de la quietud y de la mansedumbre que presidian á las costumbres domésticas de nuestros abuelos (1).»

No de otra manera acudia el noble arte de construir á satisfacer las exigencias de la vida doméstica entre nuestros mayores, dado ya el poderoso movimiento que impulsaba á la cultura española. Obedeciendo al sentimiento religioso, al heredar en el suelo de Astúrias las galas del arte *latino-bizantino*, creado bajo las alas de la Iglesia española durante la monarquía visigoda, habia señalado donde quiera los pasos triunfales de la Reconquista con la ereccion de peregrinas basílicas, hijas de aquel bello estilo, que llena los siglos x, xi y xii, y ya conocido por la ciencia arqueológica con nombre de *románico:* subviniendo á la necesaria defensa del territorio, palmo á palmo arrancado al poderío del Islam, habia erizado de castillos y fortalezas sierras, montes y desfiladeros, rodeando de muros, torres y propugnáculos las villas y ciudades, para ponerlas á salvo de las frecuentes invasiones agarenas. Religiosa y militar por excelencia, en el doble fin de consagrar á Cristo y de amparar las tierras redimidas al precio de la sangre española, hallaba al propio tiempo la arquitectura no ménos útil y trascendental empleo, satisfaciendo las ya indicadas necesidades de la vida social, así en las comarcas, donde apenas fijó su planta el mahometismo, como en aquellas, donde arraigó su yugo por largas centurias; y fiel espejo de los sucesivos desarrollos de la cultura nacional en sus multiplicadas relaciones, reflejaron sus obras, no ya solamente las varias trasformaciones del arte y de la industria, mas tambien las operadas, al correr de los siglos, en las más libres esferas de las costumbres.

Coincidía este mayor florecimiento de la *arquitectura civil*, en todos los reinos cristianos de la Península Ibérica, con los mayores y más fructuosos triunfos de la Reconquista, reflejando vigorosamente, y en muy peregrina unidad, el doble desarrollo que caracteriza en nuestro suelo los más trascendentales progresos del arte. Mientras consecuente á sus no dudosos orígenes y atenta al logro del bello ideal que la habia engendrado, echábase la *arquitectura religiosa* en brazos del grandioso *estilo ojival,* llamado á poblar de maravillosos templos y catedrales nuestras más ricas metrópolis, confiaba casi del todo la *civil* el éxito de sus más granadas producciones al *estilo mudejár*, ensayado ya felizmente en todo linaje de construcciones, enriqueciendo de suntuosos alcázares, palacios y casas mayores, no ya solamente las más poderosas ciudades, sino tambien las más humildes villas y aldeas. «Imitando primero (hemos escrito ya con análogo propósito) los nombrados palacios de los Abd-er-Rahmanes y de los Beni-Ábbad, erigidos en Córdoba y Sevilla; compitiendo despues con los fabricados en Toledo y Zaragoza por los Beni-Dhi-n-Nun y los Beni-Lopez; y emulando por último los deslumbradores portentos de la *Alhambra* y del *Generalife*, debidos en Granada á los Al-Ahmares, subió á tal punto, durante los siglos xiv, xv y parte del xvi, la fecundidad de aquel singular estilo arquitectónico en todos los confines de España, que apenas es dado todavía visitar sus villas y ciudades, sin hallar á cada paso preciosos monumentos *mudejares*, elevados ora por el majestuoso anhelo de los reyes, ora por

(1) *Historia crítica de la Literatura española*, t. iii, cap. i, págs. 12, 13 y 14.

la ostentosa magnificencia de los próceres y caballeros, ya por el fausto deslumbrador de los prelados, ya, en fin, por el creciente poderío de los municipios, y áun por la fortuna de los ciudadanos (1).»

Ostentábase pues la arquitectura civil grandemente embellecida por las galas del *mudejarismo* en tan nobles ciudades de Leon, Búrgos, Segovia, Sevilla, Córdoba, Guadalajara, Valencia, Zaragoza y Barcelona, y en villas tan insignes como Tordesillas, Ocaña, Escalona, Alcalá de Henares, etc.; y no era por cierto la celebrada ciudad de los Concilios la que menor riqueza monumental atesoraba, en las moradas de sus próceres y caballeros, debida, como la de sus iglesias parroquiales, á sus renombrados alharifes. No han llegado por desdicha á la edad presente todos los palacios y edificios mayores que poseyó Toledo en las expresadas centurias, trocada una buena parte de ellos en casas de religion, de caridad, ó de enseñanza, al correr de la Edad-media y áun entrado ya el siglo XVI. Inmunidad habia sido de la ciudad de Wamba, otorgada por su esclarecido hijo, don Alfonso X, el que no pudieran fundarse dentro de su recinto más conventos ni monasterios que los de *Santa María de Alficen, San Pedro de las Dueñas, Santo Domingo de Silos, La Trinidad y Santa Olalla*, taxativamente mencionados en aquel memorable privilegio. Andando el tiempo, y quebrantada tan preciosa libertad del Municipio toledano por los mismos reyes (2), empezóse luégo á poblar de casas religiosas el casco de la ciudad, habiendo subido á tanto el abuso que ya en los últimos dias del siglo XV movíase el Cardenal D. Pero Gonzalez de Mendoza á ponerle severa enmienda, no consintiendo durante el tiempo de su arzobispado que se crease allí ninguna religion, ni se hiciesen nuevos conventos. Á la muerte de aquel grande hombre rompiéronse, sin embargo, los diques al comprimido anhelo de convertir la ciudad de los Concilios en un inmenso monasterio; y viéronse en breve plazo reducidas á este oficio, con las ya aplicadas al mismo fin durante la Edad-media, más de *cincuenta* suntuosas moradas de reyes, infantes y caballeros y sobre *seiscientas* de ciudadanos particulares (3).

Parecerian sin duda inverosímiles estos hechos, tan perjudiciales para el desarrollo y áun para la vida de la poblacion de Toledo, estrechada cada dia en más reducido espacio, como nocivos para la historia del arte,—pues que ó desaparecian para siempre á la contemplacion de las gentes ó eran tristemente adulterados todos estos palacios, al ser convertidos en monasterios ó conventos,—si no los confirmáran irrecusables testimonios. Por ellos nos es dado, en efecto, asegurar que, no terminado aún el siglo XVI, desaparecian de la antigua corte visigoda ó eran aplicados á nuevos fines, los palacios y casas mayores siguientes: 1.° El Palacio verdaderamente suntuoso, denominado hoy *Taller del Moro*, para establecer el convento de Santa Eufemia: 2.° El *Palacio de los Tellez*, que poseian los condes de Belalcázar, para fundar el colegio de Santa Catalina: 3.° El *Palacio de los condes de Orgaz*, que se decia con error *Palacio de los Reyes moros*, para poner en él el convento de San Agustin, ya destruido: 4.° Las *Casas del Nuncio* Francisco Ortiz, para crear el celebérrimo Hospital de dementes que lleva su título: 5.° Las *de los señores de Casarrubios*, que habian sido propiedad del Rey Católico, para el convento de Santa Isabel de los Reyes: 6.° Las *Casas de Doña Guiomar de Meneses*, mujer del Adelantado de Cazorla, Alonso Tenorio de Silva, para labrar el convento de San Pedro Mártir: 7.° Las *Casas de los Manueles*, nietos del celebérrimo don Juan Manuel, para ensanchar el convento de Santo Domingo, el Antiguo: 8.° El *Palacio de los señores de Cebolla*, para edificar el convento de San Miguel de los Ángeles: 9.° El *Palacio de Doña Leonor Urraca*, la Rica-Hembra, que fué reina de Aragon, para el convento de Santa Ana: 10. Las *Casas de los Caballeros Pantojas*, para el de San Juan de la Penitencia: 11. Las de *Don Gutierre de Toledo*, primer conde de Noreña, para el Colegio de doncellas pobres: 12. Las de *Don Diego Hurtado de Mendoza*, primer conde de Melito, para el Colegio de Doncellas nobles: 13. El *Palacio de Don Fernando de la Cerda*, para el Convento del Cármen: 14. Las *Casas de los caballeros Barrosos*, que habian sido de los condes de Malpica, para levantar

(1) *Estudios monumentales y arqueológicos* sobre Portugal, art. IV publicado en la *Revista de España*, núm. 129.

(2) Nos referimos á la fundacion del celebrado convento de *Santo Domingo el Real*, atribuida al Rey don Pedro de Castilla, como saben ya los lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES. Segun declara Luis Hurtado de Toledo en el *Memorial de las cosas notables* de esta ciudad, que abajo daremos á conocer, fué, sin embargo, debida la primera fundacion de esta casa, que señala bajo el título de *Monasterio*, á doña Inés García de Meneses, el año 1364, la cual destinó á este fin su propia morada. Hurtado de Toledo añade que despues «se reedificó y amplió por doña Teresa de Ayala, á quien el Rey don Pedro amó,» y que «por las dádivas que la dió para ampliar esta casa, se llamó *el Real*,» teniendo allí sepultura, añade, «dos hijos del dicho Rey don Pedro, llamados don Sancho y don Diego» (*Memorial de las cosas notables de Toledo*, cap. LIII). Como quiera, es indudable que ya permitiendo á doña Inés, ó á doña Teresa, convertir en convento sus «propias casas,» ya tomando la iniciativa en la construccion, que es lo más admitido por los escritores toledanos, contribuyó á quebrantar, ó quebrantó directamente el Rey don Pedro, el privilegio relativo á la no fundacion de conventos ó monasterios dentro de los muros de aquella metrópoli, lo cual produjo el efecto que en el texto consignamos

(3) Salazar de Mendoza, *Crónica del gran Cardenal de España*, lib. I, cap. LXVIII.

el de Jesús-María: 15. El *Palacio de los condes de Arcos*, para el Hospital de la Misericordia: 16. Las *Casas de don Diego de Melo*, asistente que era de Sevilla, para establecer el Tribunal del Santo Oficio, etc., etc. El catálogo pudiera en verdad ser por demás extenso, si no temiéramos hacerlo un tanto enfadoso (1): la poblacion de Toledo se veia, en virtud de estas incesantes fundaciones, reducida á los más estrechos límites, precipitándose dolorosamente su decadencia, y desapareciendo, con no menor desdicha, para las artes y para la ciencia arqueológica, tantos y tan preciosos monumentos de la arquitectura civil de la Edad-media, como hubieran contribuido á revelarnos, con su estudio, la vida doméstica de nuestros mayores (2).

Cuando en 1576, merced á la docta iniciativa del celebrado Ambrosio de Morales, cronista de Felipe II, se acometia la colosal empresa de recoger todo linaje de materiales útiles, para escribir la «Imperial Historia de los Pueblos y »cosas memorables de España,» confiaba el Corregidor de la ciudad de los Concilios, don Juan Gutierrez Tello, á Luis Hurtado de Toledo, la redaccion del *Memorial* que debia dirigirse al expresado monarca (3). Dos capítulos del Interrogatorio, formulado por el ilustre autor de la *Crónica general de España*, despues de exigir las convenientes noticias sobre la situacion geográfica y topográfica de las poblaciones, sus cercas y murallas, sus castillos, torres y fortalezas, trataban de las construcciones civiles. Invirtiendo en cierto modo el órden natural, intentábase averiguar por el primero, que era el trigésimo quinto, «la suerte de las casas y edificios que se usaban en cada pueblo y de qué »materiales estaban edificados, y si los materiales eran propios de la tierra, ó los traian de otra parte»: por el segundo, »que era el trigésimo sexto, pedíase individual conocimiento de los edificios señalados, que en el pueblo hubiese y »de los rastros de edificios antiguos, epitáfios, letreros y antiguallas, de que hubiere noticia.»

Obedeciendo, con verdadero anhelo del acierto, la prescripcion del último capítulo, procuraba Luis Hurtado dar cuenta en el *Memorial* de los edificios notables de Toledo; y mencionadas brevemente las Iglesias, monasterios, hospitales y casas de devocion, que más excitaban el público aplauso, ponia en primer término los *Palacios* del renombrado Secretario Diego de Vargas, con los del Alférez mayor de Toledo, don Pedro de Silva, ponderando por extremo los que á la sazon labraba don Fernando de la Cerda, insignes por su régia magnificencia.—Muchas, y muy dignas de alabanzas, eran tambien las *Casas principales* que ennoblecian la mayor parte de las parroquias. En la de San Vicente, demás de las que llevaban los nombres de los Herreras, Ayalas, Guzmanes y Mendozas, distinguíanse sobre modo las de don Francisco de Rivera, señor de San Martin de Valdepusa, no ya sólo por la magnitud de sus cuadras ó salones, sino tambien por la extraordinaria riqueza de los ornatos, que los enriquecian, circunstancia que habia dado orígen á muy curiosas anécdotas (4): en la de San Nicolás, con las muy señaladas de los Sanchez, el Rico,

---

(1) Tendremos ocasion de mencionar, aunque de pasada, otros palacios y casas mayores, sometidos á suerte análoga en la ciudad de Toledo. El ya citado Pedro de Salazar y Mendoza, que en su calidad de canónigo penitenciario de aquella Santa Iglesia, no puede parecer á nadie sospechoso, despues de mencionar la mayor parte de los edificios que dejamos citados, como otras tantas moradas arrebatadas á la familia por el anhelo de aumentar las fundaciones referidas, dice: «Para no cansar digo lo mismo de los monasterios de Santo Domingo el Real, de la Madre de Dios, de Santa Clara la Real, de San Pablo, de San Antonio de Pádua, de Santa Úrsula, de las Gaitanas, de la Reyna, de la Vida Pobre, de San Torquato, y el Colegio Conjunto que se llama el Refugio, las Recoletas Bernardas, las Religiosas de San Pedro, etc, etc.» Y cita despues hasta veintitres colegios y hospitales, creados de igual modo en casas ó palacios particulares (*Crónica del gran Cardenal de España*, lib. I, cap. LXVIII).

(2) Debemos notar, aunque suponemos que ya habrá ocurrido la observacion á nuestros lectores, que el ejemplo de Toledo se repitió, por iguales causas y con idénticos efectos, en casi todas las ciudades de España. Refiriéndonos ahora únicamente á Sevilla, donde, segun hemos probado en otras *Monografías*, tuvieron las artes de la construccion un desenvolvimiento extraordinario, sin exceder del siglo XIV, hallamos copiosas trasformaciones de palacios y casas señoriales en monasterios y conventos. Lo fué, en efecto, el palacio arábigo de *Bab Ragel*, en el de San Clemente en 1249; el palacio mudejár del infante don Fadrique, labrado en 1252, en el de Santa Clara; las casas mayores del ilustre caballero Alvaro Suarez, por mediacion del Rey don Pedro, en el del Cármen (1359); las casas del Almirante don Alonso Jufre Tenorio, heredadas por doña Teresa Jufre, en el monasterio de San Leandro (1369), etc., etc. Al contemplar los resultados de esta suerte de piadosa exageracion, en que obraba al fin el fanatismo, exclama el ya referido penitenciario de Toledo, doliéndose del efecto que en la poblacion habia producido ya en su tiempo: «Pues que me ha venido [á la mano] la pelota, no excuso de advertir que la causa más principal de haber tan poca gente en España, menos la quarta parte que uvo en otros tiempos, se atribuye al gran número de eclesiásticos y religiosos que tiene» (*Crónica*, loco citato, pár. I). Acaso no la principal, mas no de las ménos eficaces fué esta causa de la despoblacion de España; pero para nosotros lo que importa notar es que por tal camino desaparecieron millares de monumentos de la arquitectura, con daño grando de los estudios arqueológicos y áun sociales.

(3) El título íntegro es: «*Memorial de algunas cosas notables que tiene la imperial ciudad de Toledo, dirigido á la C. R. M. del rey don Phelipe de Austria, monarca de las Españas y nuevo Mundo*, por Luis Hurtado de Toledo, respondiendo á los muy illustres SS. Juan Gutierrez Tello y á Toledo, al plazo que le fué dado de la instruccion de S. M. acerca de las diligencias que mandó hacer para la Imperial historia de los pueblos y cosas memorables de España, año 1576.» Nos valemos de la copia que posee la Academia de la Historia, del códice IJ. L. 4. de la Biblioteca de MSS. del Escorial.

(4) Luis Hurtado decia, efectivamente, al mencionar este magnífico Palacio: «Está [en él] una quadra, con otras quatro quadras por retraimientos, [que es] una de las más insignes de España, y tiene quarenta y quatro piés de cada quadra. Dizen la hizo un moro, con promesa de libertad, y que no se la cumpliendo, se cortó él mismo la mano» (Cap. XXXVI del *Memorial* referido). La anécdota iba manifiestamente encaminada á enaltecer la obra; pero carece de toda verosimilitud, sobre todo tratándose de Toledo, donde tan viva, tan poderosa, tan enérgica era la tradicion del *arte mudejár*, que produjo este palacio, como prueba á dicha la existencia de otros muchos y demostrarian, á carecer de monumentos vivos, las *Orde-*

que se trasformaban, cuando escribia Luis Hurtado su peregrino informe, en *Monasterio de las Descalzas*, sobresalian las *Casas* de los Sandovales y de los Rivadeneyras, mariscales de Noves, con las de los Vazquez, los Ramirez de Madrid, y los Sanchez Hurtado. Brillaban asimismo en la parroquia de la Magdalena los magníficos *Palacios de los Trastamaras*, propiedad á la sazon de don Diego García de Toledo, que les dió al fin su nombre, y cuya riqueza pretendia emular don Troylo Perez de Ávalos con los que en la misma demarcacion sacaba nuevamente de cimientos: competian entre sí, en la collacion de San Justo las antiguas moradas de los Manriques y las modernas de los Silíceos; y conservando el lustre de su abolengo, guardaban todavía, en las parroquias de San Lorenzo y de San Andrés, sus casas solariegas los Niños y los Rojas, los Cedillos y los Periañez.

Ni escaseaban tampoco en los demás distritos parroquiales de Toledo estos edificios civiles.—Ornamento eran de la de San Bartolomé los antiguos *Palacios* de don Ramiro de Guzman y del famoso mariscal de don Juan II, don Pedro García de Ferrera, y con ellos las *Casas* de Luis de Calatayud, Señor de Provencio, las de Alonso de Rojas, capellan mayor de Granada y arcediano de Toledo, las de don Juan Zapata de la Cerda y las de don Hernando de Mendoza. Lugar preferente ocupaban en la de San Cristóbal los *Palacios* de don Juan Gomez de Silva y los de don Diego de Guzman, embajador que habia sido en Francia, con las moradas igualmente suntuosas de don Juan de Arellano, don Sancho de Toledo y don Luis Gaitan, á cuya grandeza se atrevian las del Doctor Vergara; y no llamaban ménos la atencion en la de Santo Tomé, que era sin duda la parroquia más populosa y rica de Toledo, los *Palacios de la Duquesa* (?), los *de la Encomienda*, los de los Condes de Fuensalida, hoy felizmente en parte restaurados (1), los de don Juan de Silva, de don Gutierrez de Guevara, don Diego y don Pedro Carrillo, con las *Casas* de don Alonso de Tobar, y sobre todas el magnífico alcázar del renombrado don Enrique de Aragon, marqués de Villena, ya en aquel tiempo amenazado de total ruina.—Tenian en las collaciones de San Julian y San Salvador grandiosos *Palacios* los Duques de Maqueda y los Marqueses del Tesoro, y sus *Casas mayores* don Pedro de Mendoza, don Jerónimo de Soria, don Lope de Guzman, don Luis Carrillo, señor de Pinto, don Juan Zapata de Sandoval y otros no ménos distinguidos caballeros: agrupábanse en la feligresía de San Antolin y de San Márcos al *Palacio arzobispal*, no alterada todavía su construccion primitiva, las *Casas Consistoriales* que á la sazon se labraban, con las muy celebradas del Dean, las del Arcediano de Toledo, las del Auditor, Pero Nuñez de Herrera: contábanse en la de San Roman las espléndidas moradas de los Condes de Cifuentes y de los señores de Malagon y de Higares, á que se unian las de los mayorazgos Pero Niño y Juan de Merlo, con las de los Porras y los Mesas: mostrábanse en la de Santa Leocadia, que se distinguia de tiempo antiguo con el apellido de *Parroquia de los nobles*, los ya mencionados *Palacios* del magnífico don Pedro de Silva, del fastuoso secretario Diego de Vargas y del egrégio don Fernando de la Cerda, no desmereciendo allí de su riqueza las *Casas* del regidor Alonso Franco, ni las del ilustre caballero don Juan Dávalos; ennoblecian finalmente los barrios de San Ginés y de San Juan Bautista los viejos *Palacios* de los señores de Batres y de los Rojas, con las grandiosas moradas de los Hurtados de Mendoza, Prestameros de Vizcaya (una parte de las cuales adquirian á la sazon para su asiento los PP. Teatinos), y no brillaban ménos en torno de la última iglesia, las *Casas* de Hernando Niño y las del jurado Diego Sanchez, con las del antiguo y noble linaje de los San Pedro, y el celebrado Hospital del Nuncio, de que hicimos arriba mencion oportuna.

---

nanzas municipales de tan ilustre metrópoli. Bástenos, en efecto, observar aquí, que reformadas éstas por punto general en la primera mitad del siglo XVI, cuantas disposiciones se refieren al arte de los alharifes, inclusos todos los oficios auxiliares de la construccion, estriban en la tradicion y práctica de aquel peregrino estilo, en que aparecieron hermanados de un modo admirable el genio de Oriente y el genio de Occidente.—Este linaje de anécdotas halagan y contentan á veces al inconsciente espíritu de la muchedumbre en determinadas localidades; pero casi nunca se fundan en la verdad histórica y nunca satisfacen las exigencias ilustradas de la crítica.

(1) Al mencionar en nuestro discurso sobre el *Estilo mudejár en arquitectura* esta interesante construccion, que, siendo sin duda una de las características de Toledo, la designamos bajo el título de *Palacio de los Ayalas*, observábamos por nota que el señor duque de Frias, á quien pertenecia en 1859; lo habia precavido de su total ruina, recorriendo y afirmando su techumbre. «Pero esto no basta (observábamos). El *Palacio de los Ayalas*, fundacion del celebrado Pero Lopez, yace en tal abandono, que el descubrimiento de sus riquezas artísticas ha sido fortuito. Arcos, portadas, frisos, estaban cubiertos de yeso, en tal manera, que sólo despues de emplear sumo cuidado para arrancarlo, ha sido posible gozar sus bellezas. En la actualidad (añadíamos en el precitado año de 1859), el vestíbulo del *Palacio de los Ayalas* está sirviendo de taberna, sus magníficos salones y galerías de almacen de maderas—*Habent sua fata monumenta*» (*Discursos de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, t. 1, págs. 25 y 26). Adquirido el palacio por el señor don Guillermo Escribá de Romaní, ilustrado y rico oficial de artillería, se ha salvado felizmente de estas profanaciones; y es de esperar del amor á las artes y de las aficiones históricas del nuevo propietario, que puesto ya por su diligencia tan preciado monumento de nuestra arquitectura nacional a cubierto de todo peligro, no se ha de perdonar medio ni diligencia para restituirle su antigua belleza y magnificencia. Mucho deseamos al Sr. Escribá de Romaní, para lograr tan laudable y patriótico objeto, la eleccion de un arquitecto, para quien no sea peregrino el estudio de la historia del arte, ni ménos el conocimiento (tan profundo como se ha menester para lograr una buena y verdadera restauracion) del bello *estilo mudejár*, no apreciado hasta ahora por nuestros arquitectos, ni tomado siquiera en cuenta, bajo un sentido crítico-estético, ántes de la citada fecha de 1859.

Tal era, encerrado en breves términos, el cuadro general de las construcciones civiles, que áun engrandecian á Toledo por los años de 1576, á pesar de las ya enunciadas trasformaciones, experimentadas por muchos trás la muerte del Gran Cardenal de España. Aunque no tan perito en materias artísticas y arqueológicas, como fuera hoy de apetecer, manifestaba Luis Hurtado, cumpliendo el precepto del capítulo trigésimo quinto, que eran aquellas casas y edificios «de varia arquitectura,» apareciendo unos fundados sobre «las cepas de las antiguas fábricas, ansí árabes como godas y hebreas,» y construidos otros de nuevo. De los primeros, en que visiblemente aludia á las *casas mayores* de la Edad-media, sobre que vamos á fijar con preferencia nuestras miradas, afirmaba que tenian grandes bóvedas subterráneas y caballerizas, construidas de piedra, cal y ladrillo, con un gran patio losado encima y «unos gran»des palacios con mucha labor musáica y hebrea, ansi en los yesos de las paredes como en las puertas y maderas.» Reducidas estaban casi todas estas fábricas arquitectónicas á un solo piso; y cuando más, solian tener un alto, con sus corredores, *palacios* y torres.—Diferenciábanse de ellos los segundos, que no vacila Hurtado de Toledo en designar con título de *modernos*, en que, siendo sus bóvedas subterráneas simplemente de cal y ladrillo, componiase toda la construccion de tres y áun de cuatro altos, fabricado el primero de ladrillo, cal y piedra, y armados los restantes sobre piés derechos y carreras de madera, con los cerramientos de yeso y de ladrillo (1).—Los antiguos *Palacios* y *casas principales* de la corte de Alfonso VI, de que habia hecho tan gallarda muestra el *Memorial de las cosas notables* dirigido á Felipe II, no podian, por tanto, equivocarse ni confundirse con los erigidos ya en la Era del *Renacimiento*, ni por su disposicion, distribucion y alzado, ni por su construccion y decoracion especial, por más que siguiera todavía dominando en Toledo el peregrino estilo arquitectónico, que impera en aquella como en las muy florecientes ciudades de toda la Península durante la Edad-media (2).

II.

Establecidos estos preliminares, que dándonos abundante luz respecto del grandioso desenvolvimiento que alcanzó en Toledo la arquitectura civil durante la Edad-media, hacen por extremo sensibles las irreparables pérdidas experimentadas por tan noble ciudad en este linaje de monumentos, y más preciosos para la especulacion arqueológica los que todavía existen, cúmplenos ya detenernos por algunos instantes á examinar la *Casa*, en que ha sido descubierta la PINTURA MURAL, objeto de la presente *Monografía*.—Existe dicho edificio, señalado con el número 11, de la visita moderna en la *Plaza de los Postes*, formada por el derribo de la antigua parroquia de San Juan Baustista, ya arriba tomada en cuenta, fábrica que desapareció de allí en la primera mitad del corriente siglo. Ocupa en ella el lado frontero al antiguo *Hospital del Nuncio Viejo*, nombre que tomó la humanitaria fundacion de Francisco Ortiz, al ser terminada en 1793 la nueva *Casa de locos*, debida en la misma ciudad de Toledo á la caridad é ilustracion del eminente Cardenal de Lorenzana: por manera que dadas las proporciones de la plaza, tomadas en cuenta sus condiciones topográficas y consideradas las tradiciones toledanas, que ponen el ingreso del *Hospital* referido al frente de la imafronte ó fachada principal de la precitada iglesia, no cabe duda en que la *Casa* en cuestion miraba al testero ó ábside de la misma, como no puede haberla tampoco en la estrechez de la calle que entre ambas fábricas resultaba, de que dan razon inequívoca las otras dos, que se abren á entreambos lados de aquella.

---

(1) Hurtado de Toledo se referia, en esta parte de su informe, exclusivamente á los edificios más notables y caracterizados de Toledo: hablando despues más en comun de las casas de la poblacion, añadia: «Otras casas y tiendas hay de oficiales y tratantes, que por ser en plazas, mercados y calles de negocios, las hazen muy pequeñas y sin patios, á ratos tan estrechas que más parecen jaulas de pájaros que moradas de hombres. Estas tienen chico ámbito y suelo, y suben en gran altura unas escaleras que parecen en subir á gávias de navíos. Los materiales para estas casas son la mayor parte de acarreo; la madera de Cuenca por el rio; la cal de Sonseca y lugares al Mediodía; el yeso de Yepes y lugares de Oriente; el ladrillo y teja se labran cabe la ciudad al Oriente; la piedra está muy bastecida y casi en la misma ciudad» (*Memorial de cosas notables*, cap. XXXV.)

(2) Ofrécennos el más claro testimonio de esta observacion histórico-crítica las *Ordenanzas de Toledo*.—Rectificadas ó ampliadas en su mayor parte segun insinuamos arriba, en la primera mitad del siglo XVI, bajo los reinados de doña Juana *la Loca*, y de su hijo don Cárlos, es digno de notarse que se conserva en ellas para la mayor parte de los oficios la nomenclatura especial adoptada y empleada constantemente durante la Edad-media. En particular, tiene esta observacion grande efecto en cuanto á las artes de la construccion se refiere: como prueba fehaciente nos bastará citar el título XXXIX de las mismas *Ordenanzas*, que encierra las del *arte y oficio de la Carpintería*, otorgadas en 1551, por las cuales, no ya sólo aparece en cierto modo consagrado el tecnicismo del *estilo mudejár*, tal como vivió en los tiempos medios, sino tambien perpetuados sus procedimientos industriales, propios de la construccion arquitectónica.

Preséntase, en efecto, la fachada del edificio mencionado avanzando algun tanto en forma achaflanada sobre la línea, que trazan, á su derecha, la muy angosta calle de las *Gaitanas*, y á su izquierda la de *San Ginés*, un poco ménos estrecha. Al contemplar su portada, obra sin duda de fines del siglo pasado ó de los primeros años del actual, que llena casi por completo el indicado frente de la Plaza,—único que aparece decorado—nadie podría atribuir á esta insignificante construccion antigüedad respetable, ni ménos importancia artística. Prescindiendo no obstante, de aquella especie de refrontacion, que la ha modernizado, y penetrando más allá del largo portal ó zaguan, que le sirve de vestíbulo, no es imposible discernir, por entre una incoherente agrupacion de construcciones, que desnaturalizaron sucesivamente la principal, y hoy la ahogan casi del todo, algunas líneas generales y áun individuales vestigios, suficientes para darnos alguna luz en la investigacion que intentamos.

Dispuesta la planta general del edificio de análogo modo al que ofrecen en nuestras antiguas ciudades, y más habitualmente en la misma Toledo, las *Casas mayores* de segundo órden, muestra en la parte central un ancho patio, rodeado por cuatro pórticos, que dan oportuna entrada y paso á los salones, piezas y patios menores del piso inferior, prestando al propio tiempo cómodo acceso á la escalera que lleva al primer alto. No se descubre en esta alfagía resto alguno de la decoracion primitiva: los pórticos ó galerías aparecen soportadas por columnas, cuyos fustes de granito se levantan sobre dados de igual piedra, recibiendo capiteles de tosca labra, que pretenden recordar el llamado *órden toscano*, lo cual aleja visiblemente este principal grupo de la construccion de los tiempos medios. Caen á la parte lateral izquierda de este patio principal todas las oficinas, que constituian el departamento propio para el servicio de representacion, tales como *guarda-arnés*, convertido recientemente en cochera, *caballerizas*, cuyas dimensiones son harto considerables, y *pajar*, que ocupa el ángulo posterior de todo el edificio. Dá entrada una puerta, practicada en el muro del pórtico que forma el fondo del patio, á una gran pieza destinada *á lavadero*, y sobre el extremo de la izquierda se arma una *escalera* que pone en comunicacion esta parte del edificio con el piso principal y con un *patio* menor, acostado al ángulo que cierra por aquel punto la planta. El costado opuesto á las *caballerizas* presenta, contigua á esta secundaria alfagía, una gran sala que hace oficio de *comedor*, y á su lado la *escalera principal*, que, arranca del mismo pórtico y conduce cómodamente al primer alto de la casa. Entre la escalera y el muro exterior se desenvuelve otro departamento cuadrangular, de escasa importancia; y ocupando toda el ala ó crujía, que avanza sobre el pórtico de entrada, desde el portal ó zaguan hasta el indicado muro exterior, al largo de la calle de San Ginés, un grandioso salon que forma realmente lo que en el lenguaje arquitectónico de la Edad-media era designado con nombre de *palacio*.

Acomódase á esta distribucion de la planta baja la del primer alto ó piso principal, tan despojado de toda primitiva decoracion, así en los techos ó alfarjes de sus corredores y salas, como en los muros, puertas y ventanas de sus departamentos, que en vano sería ya inquirir en toda aquella parte de la construccion vestigio alguno de su edad primera. Ni cabe mayor fortuna en la que constituyó un dia su *mirador* ó segundo alto, si se exceptúa una pequeña pieza, cercana á la moderna *terraza* ó *azotea*, cuyo destino es ahora por extremo difícil determinar, pues que aparece tambien no poco adulterada. Corresponde esta habitacion á la fachada, y hubo de recibir por aquella parte oportunas luces, bien que no las ha conservado: su piso ó pavimento se halla sobre un metro más bajo que el de la próxima azotea, y su techo, dispuesto en *alfargía*, ofrece la muy interesante circunstancia de verse áun cubierto de colores, ostentando en las tabicas, que separan las tirantes, dobles escudos de armas, destacados sobre un fondo rojo-oscuro por una tinta violácea, donde campean á su vez los blasones.

Hé aquí, pues, el único vestigio de antigüedad, que era dado descubrir al más paciente arqueólogo en la Casa número 11 de la Plaza de los Postes, hundida ántes en absoluto olvido y digna ahora del mayor estudio, merced al descubrimiento de la Pintura mural, que nos ha puesto la pluma en la mano. Salió ésta á la nueva luz del dia en el grandioso *palacio* de la planta baja del edificio: hánse hallado los mencionados escudos de armas en el segundo alto ó *mirador* del mismo. ¿Qué puntos de contacto artístico, qué relaciones históricas pueden existir entre la Pintura mural y estos escudos nobiliarios?... Si existen realmente, áun dada la sustancial diferencia de una y otra obra, inequívocas analogías de arte y no despreciables connivencias históricas ¿bastarán acaso á descubrirnos el verdadero camino para llegar con fortuna á la designacion de la familia, á que pertenecieron un dia la *Casa* y el *palacio* enunciados? La investigacion lleva consigo hartas dificultades, no siendo por cierto las menores el poco ó ningun auxilio que prestan, por punto general, los propietarios de este linaje de monumentos á quien solicita ilustrarlos, y la glacial indiferencia, con que son recibidas áun por los que de entendidos blasonan, las demandas de noticias

locales (1). Como quiera, puestos ya en el empeño, no torceremos el rostro á la dificultad, por más que recelemos de no alcanzar cumplida victoria.

No cabe dudar, ante todo, que áun reconocida y confesada la falta total, en el edificio número 11 de la Plaza de los Postes, de miembros decorativos y ornamentales, que revelen la verdadera antigüedad y el carácter de su fábrica arquitectónica, todavía su disposicion general y la distribucion particular de sus departamentos lo acercan sobre modo al tipo de las *Casas mayores*, que en 1576 reconocia el autor del *Memorial de las cosas notables de Toledo* en las construcciones principales de aquella celebrada metrópoli.—Cierto es, en efecto, segun queda advertido, que no descansan los pórticos ó galerías de su patio principal en pilares ochavados, redondos, ni antorchados, ni son tampoco los arcos que los decoran, escarzaries, carpaneles ó jubizies, como los que acostumbraron labrar durante la Edad-media los alharifes mudejares (2). Cierto es asimismo que no se conserva en su gran salon ó *palacio* rastro alguno de su primitiva solería, ni de su alicatado, habiendo desaparecido los frisos ó arrocabes, sobre que asentó un dia la armadura llana de lima bordon, que cubrió sin duda aquel dilatado espacio. Cierto es, por último, que fuera de algun capitel, separado ya de la fábrica (3), no se encuentra ni en el primer alto, ni en el *mirador*, ni otro alguno de los departamentos que dejamos descritos, fragmento arquitectónico, á propósito para reconstruir, siquiera sea mentalmente, la decoracion primitiva. Mas lícito es añadir, á pesar de todo, que no han sido los cambios parciales, operados en el edificio, suficientes á borrar el sello de su primordial disposicion, circunstancia no para desdeñada, pues que dejándonos entrever cierta unidad de pensamiento en el conjunto, nos permite reconocer las relaciones que indubitadamente existen entre la PINTURA MURAL del *palacio* y los *escudos de armas* del mirador indicado.

No osamos por esto afirmar que sean PINTURA y *escudos* del todo coetáneos: fruto la primera, á lo que nos es dado entender, de mediados del siglo XV, no exceden, sin embargo, los segundos del último tercio de la misma centuria. Por manera, que reconocida sin dificultad la distancia que separa entrambas obras, no parecerá aventurada la hipótesi de que el segundo alto ó *mirador* hubo de ser reformado, ó tal vez añadido años despues de exornado el salon ó *palacio* con la PINTURA MURAL, cuyo descubrimiento ha venido á darle importancia. Dada esta consideracion, que robustecen, cual veremos luégo, no despreciables circunstancias anejas al mencionado hallazgo, cúmplenos ya demandar á los referidos *escudos de armas* la natural enseñanza que pueden ministrarnos con sus respectivos blasones. Pintados éstos al temple, sobre un aparejo de yeso harto sutil, hállanse colocados de dos en dos en cada tabica, ocupando individualmente sus extremos: vénse en unos, sobre una media tinta plomiza almenados *castillos* de cuatro cuerpos, y resaltan en otros por oscuro *flores de lis*, que llenan de abajo arriba todo el escudo. Teniendo, como símbolos parlantes, determinada significacion heráldica, y habiendo sido puestos allí, cual lo fueron sin duda en otros departamentos del mismo edificio, para testificar á un tiempo el derecho de propiedad y la nobleza de la familia, es evidente que ofreciendo el valor de verdaderos documentos históricos, equivalen, bajo este concepto, á una inscripcion auténtica.

Consultando, en efecto, los más respetables nobiliarios del siglo XV y principios del XVI, entre los cuales merecen toda preferencia las obras que autorizan con sus nombres un Fernan Mexia y un Gonzalo Fernandez de Oviedo (4), y

(1) Todo cuanto nos ha sido posible averiguar, valiéndonos de los archiveros toledanos, está reducido á que la Casa número 11 de la Plaza de los Postes, perteneció en los últimos tiempos al Hospital de la Misericordia, siendo posible que desde el siglo XVI formara parte de los bienes, con que doña Guiomar de Meneses, fundadora de dicho Hospital, le dotó para su mantenimiento.—Esta doña Guiomar es aquella ilustre dama toledana que dió sus Casas mayores para labrar el *Convento de San Pedro Mártir*.—Enajenadas las fincas urbanas del Hospital, con todos los demas bienes de beneficencia, ha pasado la Casa en cuestion á poder de particulares.—Adelante verán los lectores del MUSEO cuán poca luz nos ofrecen estos incompletos datos para la investigacion que ensayamos.

(2) Remitimos á nuestros lectores á la *Monografía* que bajo el título de *Puertas del Salon de Embajadores del Alcázar de Sevilla* hemos dado á luz en este MUSEO (t. III, pág. 152 y siguientes).

(3) Tenemos á la vista el diseño de un bello capitel, conservado hasta los últimos años en el patio de la casa que describimos. Obra indubitable del siglo XV, hállase exornado en sus cuatro frentes de escudos de armas, ocupando entre los blasones que lo enriquecen el puesto principal los característicos de la Casa de Ayala, repetidamente reproducidos en las construcciones de Toledo. ¿Perteneció acaso este miembro arquitectónico á la decoracion de aquel patio ó de otro departamento de la casa nobiliaria en cuestion? Si esto pudiera admitirse como probable hipótesi, lo seria igualmente el que la noble familia de los condes de Fuensalida, cuyo *Palacio* dejamos mencionado, puso tambien su mano en esta fábrica. Nos limitamos á hacer la indicacion, deseosos de no omitir noticia ni circunstancia capaz de prestar alguna utilidad á este ensayo: arrancado el capitel de la construccion, justo es confesar que no es lícito forzar las conjeturas.

(4) Fernan Mexia escribió y dió á luz su *Nobiliario Vero* á fines del siglo XV: Oviedo escribió las *Batallas y Quinquagenas*, obra á que aquí nos referimos, entrado ya el siglo XVI; pero no han sido impresas. La Academia de la Historia acordó há tiempo esta utilísima publicacion, que se sirvió encomendarnos: el estado precario del tesoro público es causa, tan dolorosa como invencible, de que no hayamos ya dado cima á esta publicacion, que tanta utilidad ha de prestar á los estudios históricos de los siglos XV y XVI. Oviedo ilustró los tratados, que componen las *Batallas y Quinquagenas*, con los

comparando sus declaraciones, relativas al uso del blason, con los escudos de armas tallados en piedra, que exornan á la contínua los alcázares, palacios y casas de los magnates, prelados y caballeros,—brillando de igual modo en las construcciones religiosas,—adquirimos el convencimiento de que es muy familiar en la heráldica de la España central la representacion de los *castillos*, ya apareciendo solos, ya alternados con otros símbolos no ménos expresivos, entre los cuales logra muy señalada preferencia el *leon*, que suele en tales casos ser emblema de familias más ó ménos directamente derivadas de la *real*, atestiguando en consecuencia de muy subida nobleza. No otra cosa nos enseñan, por ejemplo, los escudos blasonados de los *Castillas*, ora nos elevemos para buscar su orígen á Fernando III, y los veamos enlazarse con los *Molinas*, *Aguilares* y *Benaventes*, ora nos contentemos con reconocerlo en los sucesores bastardos del Rey don Pedro de Castilla, ora, segun pretenden modernos genealogistas, lo pongamos en su hermano don Tello, asimismo bastardo de Alfonso XI.—Análogo ejemplo nos ministran, por muy semejante camino, la casa de los *Enriquez* y áun otras.—Pero si, al hermanarse en cualquier sentido los *castillos* con los *leones*, denotan, por punto general, tan levantada procedencia, no la extreman tanto cuando aparecen solos, significando habitualmente en los escudos de los ricos-omes, infanzones y caballeros la realizacion de alguna heróica hazaña, acometida y realizada en la defensa ó en la rendicion de castillos y fortalezas, que tal vez se conceptuaban inexpugnables. La claridad y el universal beneficio de la afortunada empresa, decidian á veces del número de las representaciones, que debian ilustrar el escudo nuevamente blasonado; y obedeciendo á esta práctica, en vez de un *castillo*, hubo ocasiones en que brillaron dos ó más en la tabla heráldica de los magnates y de los caballeros.—Algo de esto aconteció, sin duda, respecto de la familia de los *Carrillos*, tan renombrada en toda Castilla, y tan respetada en Toledo desde la primera mitad del siglo XIV: su genuino escudo de armas se muestra, en efecto, blasonado por dos *castillos*, símbolo con que se distinguieron muy ilustres varones de este apellido, entre los próceres de Juan II, Enrique IV é Isabel I.

Esto en cuanto se refiere á los primeros *escudos de armas*, pintados en el techo del citado *mirador* de la Casa número 11 de la Plaza de los Postes: en órden á los segundos, que encierran *flores de lis*, áun cuando no tiene este emblema en la heráldica española la antigüedad que los *castillos*, lícito es consignar que ya desde el siglo XIII empieza á figurar en los escudos de los nobles, creciendo su uso en el siguiente, sobre todo despues de asentarse en el trono de Castilla Enrique II, con el auxilio de Beltran du Guesclin y de sus franceses. Signos fueron efectivamente las *flores de lis* de acendrada nobleza para los *Arellanos* y *Maldonados*, como lo fueron tambien para los *Niños*, y andando el tiempo para los *Cartagenas*, bien que adoptando cada una de estas familias diferente número de *lises* y colocándolas de diverso modo. En particular los *Niños*, ya provinieran de don Alfonso Fernandez (el Niño), bastardo de Alfonso X, como erradamente se ha supuesto (1), ya de un duque de la casa de Anjou, unido á la montañesa de la Vega, segun quiere el autor del *Victorial de Caballeros* (2), ostentaron por armas siete *flores de lis* en campo de oro; blason muy preciado desde que lo sublimó con sus grandes hazañas el renombrado don Pero Niño, primer conde de Buelna. La fortuna de tan esforzada familia le conquistaba al fin, como á la de los *Carrillos*, lugar señalado entre los próceres y caballeros toledanos, que más alta representacion alcanzaron en la república, durante la segunda mitad del siglo XV.

Ahora bien: dados estos precedentes heráldicos, y recordando que, segun declaraba Luis Hurtado en su *Memorial de las cosas notables de Toledo*, y hemos consignado arriba, existian en dicha capital por los años de 1576 hasta tres palacios ó casas principales de los *Carrillos*, contándose de los *Niños* otras tantas; no olvidando que el mencionado escritor coloca, á fuer de testigo presencial, una de estas últimas nobiliarias moradas en la parroquia de San Juan

---

escudos de armas de los personajes y familias á que en cada uno se refiere, procediendo en todo como testigo de vista.—Por esto le preferimos á todo otro autor de libros de Genealogías, tratándose de monumentos casi coetáneos ó coetáneos del todo, lo cual sucede tambien respecto de Mexia.

(1) Desvaneció este error, que sin embargo hallamos alguna vez reproducido, el docto marqués de Mondéjar en sus ilustradas *Memorias históricas del Rey don Alfonso el Sabio*. Don Alfonso Fernandez *el Niño*, murió sin dejar sucesion masculina, y su hija doña Isabel casó con don Juan Nuñez de Lara, *el Mozo*, mayordomo que fue de Fernando IV y Alcaide de los Alcázares de Sevilla. El sobrenombre de *el Niño* que llevó don Alonso Fernandez, apellidado tambien de Molina, no se trasmitió, pues, legítimamente. Tampoco consta que lo fuera de otro modo

(2) Gutierre Diez Gamez refiere de este modo el orígen de la familia de los Niños al comenzar la *Crónica del famoso don Pedro, conde de Buelna:* «De antigua edad quedó en memoria que vino á Castilla un duque de Francia [de la Casa de Anjou] e vivió é moró en ella grand tiempo, fasta que murió; é dejó dos fijos pequeñuelos et tomólos el rey e diólos á un caballero que los criase en su casa del rey. El rey llamabalos siempre *los Niños*, é el su ayo cada que alguna cosa habia de librar con el rey para *los Niños*, siempre eran enmentados *Niños*... Estos *Niños* cresçieron et fueron omes de grandes estados, é aun se falla hoy en dia en escripturas de Castilla cómo en este linaje ovo condes é ricos-omes» (*Crónica de D. Pero Niño, ó Victorial de Caballeros*, cap. I). El traductor francés de este precioso libro, conde de Circourt, opina que las *flores de lis de los Niños* indican más bien un origen puramente francés que la extraccion de la casa real de Francia (Nota al cap. I de la *Crónica ó Victorial*).

Bautista, concediéndole el primer lugar trás la muy antigua é ilustre *Casa* de los Hurtados de Mendoza, condes á la sazon de Orgaz y de Santolalla; teniendo, en fin, presente la situacion topográfica de la que lleva el núm. 11 en la ya citada Plaza de los Postes, no ménos que sus especiales condiciones arquitectónicas, ¿seria acaso temeraria presuncion la que nos llevára á establecer la hipótesi de que, al declinar del siglo XV, vino este edificio á poder de los predecesores de don Hernando Niño, unidos por la alianza del matrimonio con la prole de los *Carrillos?* ¿Lo seria igualmente el admitir que fué con tal ocasion reformado ó añadido el segundo alto ó *mirador*, donde brillan todavía los descritos escudos de armas, emblemas de ambas familias?—La deduccion excede, á lo que entendemos, los límites de una simple conjetura, ofreciendo en cambio muchos caractéres de una demostracion histórica: la poca fortuna que hemos logrado, al intentar su comprobacion por medio de documentos escritos (1), nos aconseja, no obstante, que nos limitemos aquí á su enunciacion, no sin insistir de nuevo en que la construccion, honrada aún con los precitados blasones, es un tanto posterior á la PINTURA MURAL, que nos inspira esta investigacion, y más todavía á la fábrica del primitivo edificio. Como quiera, no es para nosotros dudable que, si no puede éste ser clasificado entre los *Alcázares*, *Palacios* y *Casas mayores* de la Imperial Toledo, basta á revelar con toda eficacia la categoría social y política de sus dueños, permitiéndonos asegurar que pertenecieron á la *Nobleza*. Justificada esta última observacion con el exámen de los escudos heráldicos, salvados á dicha de las multiplicadas trasformaciones que ha experimentado, veamos si el estudio de la PINTURA MURAL legitima de igual modo la mayor antigüedad de aquella peregrina morada.

III.

Dejamos arriba manifestado que existe la PINTURA MURAL, cuyo estudio ensayamos, en el gran salon ó *palacio*, que forma la parte principal del primer piso, en la Casa número 11 de la Plaza de los Postes. Tiene este *palacio* 11 metros de largo por 4,50 de ancho, levantándose á la altura total de la primera zona de la construccion. Ofreciendo su puerta de entrada en la galería de la derecha del patio en su lugar descrito, presenta en el muro del frente, que es el de la fachada, dos huecos de ventana, los cuales no parecen guardar sus trazas ni proporciones primitivas. Examinados ambos muros, muéstranse en completa descomposicion, habiendo experimentado diferentes recalzos y enchapados para su conservacion, ya harto difícil. Hízose más evidente tan lamentable estado, á consecuencia del descubrimiento arqueológico que hoy procuramos ilustrar, y que fué por cierto en su iniciacion puramente fortuito. Tratábase, en efecto, el 28 de Junio de 1872, de armar un tabique para dividir el salon por su parte media, á fin de utilizarlo en el servicio doméstico; y al fijar uno de los puentes de dicho tabique, penetró aquél sin resistencia en lo que se habia conceptuado pared maciza, cayendo al par una gran parte del revestimiento de la misma, con lo cual quedó al descubierto un trozo del muro, revestido á su vez de colores. Excitada con esto la curiosidad de los albañiles, suspendieron luégo la empezada obra, no sin poner lo acontecido en conocimiento del inquilino, que lo era nuestro hijo don Ramiro, arquitecto á la sazon de la Ciudad de Toledo.

Reconocido por éste el hecho, y examinada la parte del muro en que se mostraban los colores, no pudo serle dudoso el hecho de que tenia á la vista un fragmento de pintura mural de antigüedad no despreciable. Con el mayor esmero y con la esperanza de obtener satisfactorio resultado, procedió pues á levantar la gruesa capa de yeso y cal que la cubria, adquiriendo en breve la conviccion de que aquella decoracion pictórica ocupaba todo el muro. Mas no fué por desdicha en toda su extension igualmente afortunada esta suerte de exploracion, por más que el cuidado puesto en ella creciera á medida que iba apareciendo la obra de la Edad-media. El muro ofrecia, entre tanto, notables accidentes, que importaba consignar para la investigacion arqueológica, á que brindaba tan peregrino hallazgo; y con no vulgar perspicuidad fuélos determinando el jóven arquitecto, en la seguridad de que seria menudamente interrogado, luégo que llegara á nuestra noticia el descubrimiento. Perforada aquella pared maestra en diferentes sitios, al ser primitivamente construida, reconocíase en unos que habian sido macizados con poco arte los antiguos

---

(1) Véase lo observado arriba sobre la procedencia de la casa en cuestion.

huecos, mientras se advertia fácilmente en otros que se habian empleado, para cubrirlos, sencillos tabicados, lo cual sucedia precisamente en el punto donde habia tenido principio la aparicion de la PINTURA. El puente del proyectado tabique, que iba á partir en dos piezas aquel gran salon ó *palacio*, habíase entrado efectivamente en el hueco de una ventana; y examinado éste con la atencion que el caso pedía, reconocióse luégo que se conservaban en él los antiguos estucados de sus primitivas mochetas ó alféizares. Unidos á estas significativas circunstancias los ya indicados recalzamientos del muro y el especial enchapado, sobre que asentaba la PINTURA, no era lícito abrigar duda alguna, en órden á la principal enseñanza que tales accidentes ministraban. La primera construccion de la Casa número 11 de la Plaza de los Postes excedia no poco en antiguedad á la PINTURA MURAL, en ella descubierta.

Obtenida esta demostracion, que viene á fortalecer é ilustrar cuanto dejamos asentado, así respecto del conjunto de construcciones que forman hoy el mencionado edificio, como de su privativa fisonomía, parecia cobrar mayor importancia el descubrimiento, no ya sólo bajo la relacion artística, sino tambien bajo el concepto histórico. La diligencia y el celo del descubridor no se aquietaron hasta lograr que en la parte central del salon quedase despejado un buen espacio del muro, desde la techumbre á la altura media del mismo, siendo ineficaces sus esfuerzos para sacar á luz lo restante de aquella abandonada obra, destruida no tanto por la humedad, que constantemente la ha trabajado, como por la incuria, el menosprecio y la ignorancia de los hombres. Lo descubierto, aunque no suficiente para darnos cabal idea del aspecto que esta PINTURA MURAL representaba, en la considerable extension de 38,50 metros cuadrados, basta, segun afirmamos desde el principio, para constituir una muy curiosa página en la historia del arte español, brindándonos al propio tiempo con muy útiles y sabrosas disquisiciones arqueológicas, ya respecto de las costumbres domésticas y de la exornacion de los palacios y casas señoriales, ya en lo tocante á los trajes y demás objetos de la indumentaria, que dicho sea de paso, ofrecen tanto mayor interés cuanto han sido más dolorosos la indiferencia y el abandono, en que han yacido hasta nuestros dias este linaje de estudios. La PINTURA MURAL, que vamos estudiando, es toda civil, segun expresamos ya, al anunciar las cuestiones crítico-arqueológicas, á que su exámen daba nacimiento.

No juzgamos necesario el empeñarnos en largas digresiones para ilustrar los puntos indicados. Llámanos, sin embargo, la atencion muy particularmente y ante todo, el reparar que terminada la parte que hoy existe por una orla de estilo *mudejár*, compuesta de grandes caractéres arábigos (1), la cual hubo de circuir toda la PINTURA, mostrábase ésta sostenida y como colgada en una série de clavos de cabeza apuntada, haciendo en consecuencia oficio y vez de *tapiz*, para la exornacion del ya memorado *palacio*. Revelábase en tal forma la aspiracion y áun la fortuna de los dueños de la *Casa*, que por semejante medio acudian á perpetuar su decorosa ornamentacion, y poníase al mismo tiempo de relieve el hecho, de sumo interés en la historia de nuestras artes, de que saliendo de nuevo la *pintura mural* del sagrado de los templos y monasterios, donde viviera en siglos precedentes, reaparecia con brillo inusitado en los alcázares de los príncipes y magnates, y descendia á otras esferas menores para satisfacer el anhelo de fastuosidad y de grandeza, que á todos aquejaba.

Fué, en efecto, gala característica del arte arquitectónico desde la más remota antigüedad y en todos los pueblos, la decoracion pictórica (2): griegos y romanos, más dados que otros á la expresion plástica, habíanse extremado en enriquecer sus templos y edificios públicos y privados con las representaciones teogónicas de sus deidades y con los triunfos de sus héroes. Al desplomarse aquella doble cultura que habian intentado unificar los Césares, heredaba el cristianismo, así en Oriente como en Occidente, las más preciadas conquistas de sus artes; y ora para encender

(1) Aunque pudiera suponerse que estos caractéres son meramente ornamentales, como acontece en otras muchas ocasiones análogas, y aunque es por extremo difícil el intento de una acertada interpretacion, por hallarse destruida del todo la parte inferior de los expresados caractéres, acaso pudiera deducirse de su examen que encerraron esta repetida leccion que ofrecemos, no con toda seguridad de acierto:

السّلم لله اليمن لله

LA PAZ [PROVIENE] DE DIOS; LA DICHA [PROVIENE] DE DIOS.

(2) El deseo de no dar excesivo bulto á esta *Monografía*, nos mueve á tocar muy de pasada todos estos hechos: los lectores que desearen mayor ilustracion pueden servirse consultar en el tomo I de los *Discursos de la Real Academia de las Tres Nobles de San Fernando* el consagrado á tratar de la *Arquitectura policrómata*, que lleva el nombre del arquitecto D. Francisco Jareño, y la *Contestacion*, que dimos al mismo académico.

en los fieles la llama de las virtudes evangélicas, ora para sublimar la beatitud de sus vírgenes y de sus mártires, cubrió los muros de sus basílicas, martirios y baptisterios de *pinturas* y *mosáicos*, en que trasformado ya sustancialmente el arte pagano, hacía á la posteridad el muy estimable legado, que en vano pretendieron oscurecer las nieblas de la Edad-media. Otro arte, que andando los tiempos debia recibir nombre de mahometano, nacido en Oriente y engrandecido con los despojos del mundo occidental, venia entre tanto á hacer en los muros y en las fastuosas techumbres de sus peregrinas fábricas, no ménos gallarda muestra de la decoracion pictórica. Su ejemplo, al derramarse por muy extensas regiones, no era en verdad estéril para el creciente arte cristiano, que apoderándose al cabo, en nuestro suelo, de sus vistosas preseas, las sometió á las leyes superiores del desenvolvimiento y necesario progreso de la civilizacion española. Brilló este singular maridaje, que fecundó á la vez todas las órbitas de la construccion arquitectónica, muy principalmente en las de la vida civil, del vario modo que dejamos arriba apuntado; y mientras, obedeciendo al estímulo de las costumbres orientales, se adoptaban para los alcázares y palacios de próceres y magnates las *alfombras* y *tapices* de gusto ó procedencia arábiga, destinándose las primeras á cubrir los pavimentos, y aplicándose los segundos á revestir el ancho espacio que mediaba entre los *aliceres* y cenefas de *ataurique*, que formaban los zócalos y los *arrocabes*, que constituian los frisos, sobre que se levantaban los *alfarges*, ó techumbres,—proseguíase empleando con iguales fines, y de seguro con mayores esperanzas de larga vida, la *pintura mural*, que era á veces sustituida, y esto con señalada preferencia, en las más suntuosas moradas, por muy costosos paños *historiados*, con ricos matices de oro y muy brillantes colores.

Ostentábanse en este doble concepto el gusto y la magnificencia de reyes, príncipes y magnates, durante los tiempos medios, no ya sólo para recibir las embajadas de extraños monarcas, *hacer la sala* á los propios soberanos, y obsequiar á sus iguales con deslumbradores *saraos*, sino tambien para solemnizar en las capillas de sus alcázares aquellos actos de la vida santificados por la religion y consagrados por el culto. Varia era, por tanto, la aplicacion que recibian, así los *paños historiados* como la *pintura mural*, siendo en consecuencia no ménos diversas las representaciones, de que hacian frecuente alarde, revelándose en ellas de un modo eficaz y significativo las multiplicadas influencias que habiendo tomado plaza en las regiones literarias, señoreaban las clases privilegiadas, grandemente afectas al cultivo de la poesía y de la historia. Vencia, al cabo, en esta gallarda muestra de ostentacion el aparato de los *paños historiados* á la modesta, aunque más duradera exhibicion, de las *pinturas murales*, fastuosa moda, que no era por cierto exclusiva de nuestra España; y á tal punto llegaba entre nuestros mayores la predileccion por este linaje de ornamentos, al correr del siglo XVI, que aquella gran reina, que tan repetidos esfuerzos habia hecho para poner freno á las demasías del lujo, en que se desvanecian y aniquilaban los magnates de Enrique IV, no reparaba en obsequiar á la princesa Margarita de Austria, esposa del malogrado príncipe don Juan, regalándole á su venida á España, con otros exquisitos muebles, joyas y objetos de arte, hasta quince magníficos *paños historiados*, cuya relacion es digna de este sitio. Mencionados muy preciosos collares, joyeles, brocados para vestir y para colgar las camas, doseles, sitiales, almohadones, etc., prosigue así la nómina de aquel régio presente:

«Más, cuatro paños de la *Historia de Santa Elena:* tiene noventa é una anas cada uno.
»Más, dos paños ricos con mucho oro de la *Historia de Alexandre:* tiene sesenta é tres anas é media cada uno.
»Más, dos paños de la *Historia de las Santas Mujeres:* tiene cuarenta é ocho anas cada uno.
»Más, un paño de la *Historia de Alexandre:* tiene cuarenta é ocho anas.
»Más, un paño de la *Historia de Josué:* tiene sesenta é cuatro anas.
»Más, tres paños *del Credo:* tiene ochenta é dos anas cada uno.
»Más, un paño *del Sacramento*, con mucho oro: tiene quarenta é dos anas.
»Más, otro paño *del Sacramento:* tiene treinta y seis anas (1).»

---

(1) *Memorias de la Real Academia de la Historia*, t. VI. *Elogio de la Reina doña Isabel*, ilustracion XII. *Reforma del lujo*, apéndice IV, pág. 340. La Academia de la Lengua define la palabra *ana*, diciendo: «Ana. f. Medida extranjera que se usa en el comercio, y es de varias dimensiones. La que más se ha introducido en España (añade) es la de Bélgica, más corta que la vara» (Undécima edicion, pág. 40, col. 1.ª). Es de reparar, no obstante, que áun dada la limitacion de la vara, indicada aunque no determinada por esta definicion, todavía no puede tenerse como exacta. —Como han visto los lectores, se contaban entre los *paños historiados* ó tapices que los Reyes Católicos regalaron á la princesa Margarita, algunos que tenian ochenta y dos *anas*, mientras

A tan extremado anhelo de grandeza, que iba á subir de punto en todo el siglo XVI, respondia en otras esferas de la sociedad no ménos decidido empeño, por seguir decorando las paredes de sus moradas, con el aparato de pinturas y tapices. Mas no alcanzando la fortuna de hidalgos y ciudadanos al deslumbrador boato de príncipes y magnates, hubieron de ser luégo reemplazados los suntuosos *paños historiados*, en que matizaba el oro los colores, por más humildes telas, pintadas al temple, como los antiguos muros, y destinadas á hacer en ellos el mismo oficio de los *tapices*. Designábanse estos paños bajo el nombre de *sargas*, y hacíase tan general su uso dentro del precitado siglo XV, que no solamente en el comun lenguaje, más tambien en el de las leyes, eran designados los que á su labra se consagraban, con título de *pintores sargueros* (1). Daba á estos el popular aplauso, y más que todo la gran práctica, á que los avezaba la general aplicacion de sus producciones, muy buscadas por el comercio (2), extraordinaria facilidad y no pequeña perfeccion, que rodeaban de grande estima á las obras de sus manos, áun en los pueblos y entre los hombres más entendidos en el cultivo de las artes. Visitando, en efecto, mediado ya el siglo XVI, el docto Pablo de Céspedes á Italia, escribia, á propósito, estas memorables palabras: «Acuérdome aver visto en Nápoles unas *sargas*, ya viejas, en la guarda ropa de un caballero que las estimaba harto, hechas en España: la manera de pintura era gentilísima, de algun buen oficial, antes que se inventase la pintura al óleo; y todas las figuras (era la *historia de Amadís de Gaula*) con sus nombres puestos en español: que tambien se usó esto, cuando despues de perdida la pintura, començaua á levantarse de sueño tan largo (3).» Pablo de Céspedes no perdia de vista que la pintura al óleo databa del año 1410, en que el flamenco Juan de Brujas ó Van-Eyck, hizo los primeros ensayos (4).

Dados estos antecedentes, no se han menester, á lo que entendemos, nuevas consideraciones, para señalar el puesto que ocupa en la historia del arte español la PINTURA MURAL, asunto de esta *Monografía*. Recordando primero las condiciones especiales, ya quilatadas, de la *Casa*, donde ha sido descubierta, con la enseñanza que nos ha prestado el exámen de los documentos heráldicos, en ella todavía existentes; y fijando de nuevo nuestras miradas en la singularísima circunstancia de aparecer el paño ó lienzo, en que se supone figurada, pendiente de la série de clavos colocados á trechos en cierta manera de faja, que separa la orla mudejár mencionada arriba, del total de la *Pintura*, no puede, en efecto, ponerse en tela de juicio el que no gozando los dueños de la fábrica arquitectónica la necesaria opulencia para cubrir los muros de aquel salon ó *palacio* de magníficos *tapices*, cuyas historias se ostentasen matizadas de oro y de riquísimas sedas de colores, y excediendo, sin duda, de la medianía que se contentaba con el uso de las *sargas*, optaron por el medio tradicional y más genuinamente artístico de las *pinturas murales*. Imprimian así á su nobiliaria morada un interés más duradero, legando á la posteridad, aunque sin deliberado propósito, un monumento capaz de revelarnos lo que era y significaba, andando el siglo XV, aquella

---

median otros hasta noventa y una: áun cuando estas *anas* fuesen cuadradas, todavía arrojarian un resultado excesivo, dado el tipo aproximado de la vara que parece fijar la Academia. En cuanto á los *paños historiados* ó tapices, no será impertinente añadir que el deseo de no dar excesivo bulto á estas indicaciones nos veda traer aquí otros muchos y muy peregrinos documentos que poseemos respecto de la grande estimacion, en que eran tenidos en todo el siglo XV, y de la varia aplicacion que alcanzaron, así en las esferas religiosas como en las civiles, multiplicándose la riqueza y variedad de sus representaciones, tomadas ya de la historia sagrada, ya de la profana, y ya, en fin, de las ficciones caballerescas. Algo de esto revela el documento alegado, y no otra cosa nos advierten las noticias que á continuacion ofrecemos, respecto de las *sargas*.

(1) Tal vemos en algunas *Ordenanzas* municipales. Definiéndose, por ejemplo, en las muy importantes de Sevilla el *arte de la Pintura*, se declaraba que constituia aquella «quatro officios debajo de una especie.» — «La una (añadia), es llamada *imagineros*, la segunda, *doradores de talla*; la tercera, *pintores de madera* y *de fresco*; la quarta orden son los *sargueros*.» — Definiendo luego esta ultima clase, observaban las *Ordenanzas* que los *pintores sargueros* obraban en sargas *blancas*, *de colores* y *pardillas*, ascutando los colores de manera que no saltasen, y debiendo ser peritos en *fazer un desnudo* y un encasamiento, etc.» Téngase en cuenta que estas *Ordenanzas de Sevilla* fueron dictadas por la Reina Católica, y que todas sus disposiciones se refieren á la práctica de antiguo recibida entre los pintores de aquella artística metrópoli (*Ordenanzas*, II.ª Parte, *Titulo de los Pintores*, fol. 162 r. y v. de la edicion de 1632).

(2) Refiriéndose los Reyes Católicos al comercio que se hacia en la capital de Andalucía de este género de producciones artísticas, y deseando evitar los fraudes que en el mismo se habian introducido, decian al propósito en las citadas *Ordenanzas*. «Otrosi, ordenamos é mandamos que por quanto de poco tiempo acá se acostumbran vender en las Gradas desta çibdad y en otros lugares en almonedas *sargas pintadas*, las quales son falsas asi en el lienço como en la pintura, tomando lienços viejos y engrudándolos y echando colores falsas: lo qual todo es en perjuicio de las personas que las compran y de la República, porque acaesce que las compra un forastero y llévalas fuera, y como usándolas se paresçe el engaño, disfaman la tierra y los oficiales, lo qual se debe mucho remediar. Por ende, queriendo en el caso proveer lo susodicho, acordamos que daquí adelante ningun ofiçial sea osado de vender *sargas*, ni otra pintura en lienço, ni tabla de imágen, sin que primeramente sean vistas por los Alcaldes veedores; é si fueren falladas buenas y de buen lienço, las vendan, é si fueren falladas de lienço viejo, sean quemadas como obra falsamente fecha.» Los Alcaldes veedores tenian obligacion de sellar las obras buenas, sin cuyo requisito no corrian en el comercio. — Obsérvese que el legislador acude á corregir un abuso recientemente introducido (de poco tiempo acá), lo cual no podia sin duda acontecer, sin el acrecentamiento del tráfico (*Ordenanzas de Sevilla*, ut supra).

(3) *Discurso de la Comparacion de la antigua y moderna Pintura y Escultura* MS, pág. 20.

(4) Pacheco, *Arte de la Pintura*, lib. III, cap. IV. — El docto escritor sevillano corrigió en este punto al Vassari, que habia puesto este peregrino hallazgo cien años despues.

manera de pintar, que por tan largas edades, habia sobrevivido á las vicisitudes de la humana cultura. No podia, pues, ser considerada, no constituia realmente la obra pictórica, sepultada bajo el yeso y la cal, con que la arrebató un dia la ignorancia al estudio de los doctos, un hecho aislado y solitario para la historia del arte español, como no era tampoco un ejemplo, sin antecedentes ni semejanza en la historia de las costumbres, que caracterizaban la vida interior y doméstica de nuestros mayores. ¿Podrá acaso afirmarse otro tanto, en órden al mérito artístico y al peculiar tecnicismo, que tan peregrina produccion nos revela?... Y dado que no ofreciera, en este doble concepto, el resultado apetecido, ¿será por ventura infructuoso su estudio para la ciencia arqueológica, en la muy interesante relacion de la *indumentaria*, ya apuntada arriba? La solucion de ambas cuestiones sólo puede obtenerse del exámen gráfico de la Pintura mural, considerada ya de un modo concreto: veamos, pues, de ensayarlo.

IV.

Dejamos advertido que descubierta, merced al esmero é inteligencia de nuestro hijo, don Ramiro, una buena parte de la Pintura mural en el centro de la pared maestra del *palacio* ó salon que exornaba,—fueron del todo inútiles sus esfuerzos para lograr la restitucion del resto, destruido sin duda en los diversos revestimientos y encalados verificados de tiempo antiguo. Quedó en consecuencia limitado el espacio de lo descubierto á $2^{m},80$ de ancho por $1^{m},95$ de alto, en su totalidad, ocupando el lado superior una doble zona horizontal, comprensiva del trozo de orla de estilo mudejár, ántes mencionada, y de la faja, en que aparecen los clavos, de que el tapiz se supone suspendido. Aspirando á dar razon del peso, que debió tener el paño allí imitado, ondula sensiblemente y determínase este extremo del cuadro por una cinta roja, á que se asen las oportunas anillas, recibidas en los citados clavos. Desde esta cinta abajo muéstrase, pues, la verdadera composicion pictórica, sobre que llamamos detenidamente la atencion de nuestros lectores, toda vez que en la esmerada lámina que acompaña al presente estudio, tenemos la satisfaccion de ofrecerles exactísima reproduccion, debida al jóven arquitecto, cuyo amor al arte llevó á cabo el ya referido descubrimiento.

Cúmplenos consignar desde luego, fijados ya en lo que felizmente se ha logrado salvar de la Pintura, que despertando lo existente el más vivo interés, hace por extremo sensible la pérdida de lo restante, dificultando la interpretacion del asunto allí representado, pues que faltan sin duda á uno y otro lado de los grupos que vamos á examinar, no insignificante número de figuras.—Obsérvase, no obstante, al primer golpe de vista que el hecho, cuya memoria se intentó perpetuar en el muro del *palacio* tantas veces mencionado, tenia realidad á campo abierto y sin duda en mitad de un bosque. Los personajes aparecen, efectivamente, rodeados de árboles y arbustos y destacan sobre el fondo azul del cielo, circunstancia harto natural, dado que todos se hallan á caballo.—Muéstranse divididos en dos grupos, bien que no totalmente separados: compónese el de la derecha del espectador de tres figuras, y consta de dos el de la izquierda, mereciendo entrambos el más detenido exámen.

Colocado entre las indicadas figuras, que representan á una dama y á un caballero anciano, ocupa el primer término del grupo de la derecha un adolescente, que vuelve la vista al centro del cuadro, inclinando un tanto la cabeza en la misma direccion, como para contemplar algo, que llamaba hácia aquel sitio la atencion de todos los demás personajes. Cubierta la cabeza por un capillo verde, de becas ó carmañolas, las cuales descienden por ambos lados hasta tocar los hombros con los flecos dorados, que las terminan, viste una aljuba estrecha, que se ajusta y cierra en el cuello, asentando sobre ella, como á manera de dalmática, cierto sayo ó sobrecota, verde asimismo, bien que más claro y abierto por ambos costados para facilitar el movimiento de los brazos. Cae sobre los hombros, ciñéndose á ellos, un ancho collar de oro, cuajado de menudas labores, y terminado en la parte inferior por una série de colgantes piriformes, que vienen á descansar en el pecho. Sobre éste resalta por oscuro cierta especie de instrumento que tomaremos luégo en consideracion, sostenido por la mano izquierda. Asentada dicha figura en unas jamugas, de que se conserva por fortuna parte de la armazon lateral de la izquierda, apoyada sobre el cuello del caballo, que aquella cabalga, es en verdad harto sensible el que destruida del todo en este lugar la superficie del muro, no sea dable determinar sus restantes formas. Y lo mismo sucede desdichadamente respecto del caballo: perdida casi del todo su cabeza, sólo alcanzamos á reconocer una parte de la barbada que la engalanaba, pudiendo asegurarse, por la

delicadeza de este arreo, que era todo el jaez más propio de fiesta ó corte que de fatiga ó campo. Pintadas en efecto las correas de brillante carmesi, veíanse sujetas por cierta especie de cubo ó roseton dorado, que armaba y daba consistencia á la barbada (1).

Más afortunada ha sido por cierto la figura de la derecha, que segun apuntamos ya, representa á una dama, y no ofrece tampoco menor interés, por lo que á su traje y representacion concierne. No ostenta su cabeza desnuda, ni cubierta de crispina de oro, ó de albanega de seda, sutilmente tejida y obrada, como era costumbre al mediar del siglo XV, entre las más ilustres señoras de Castilla: no aparece tampoco con las crenchas de fuera, haciendo gran partidura, torciendo y componiendo los cabellos hasta cubrir las orejas, y dejando algunas mechuelas sueltas, para mayor donaire, como era tambien usado por aquellos dias: ni se muestran, por último, sus cabellos dispuestos á manera de diadema, ó ya recogidos en trenzados costosos con cintas de oro y seda, ya apareciendo sobre el cuello y la espalda, debajo de muy breves tocas, ímplas romanas y otros no ménos ricos é ingeniosos tocados. Ceñida la frente por cierta especie de bonete purpurado, en cuyo centro brilla un grueso firmalle ó joyel, y cuyos lados exornan dos bandas de la misma tela, recogidas atrás sobre el citado bonete, despréndense un tanto sobre la espalda dos ámplias carmañolas, terminadas por flecos de oro, siendo este el único exorno de la cabeza.—Rodea el cuello, y baja á tocar en la cintura un triple cordon ó trenza, de que pende una perforada almanaca, mientras brilla sobre los hombros una gran cadena de oro, de cuyos eslabones que llegan, en natural ondulacion, hasta la citada joya, cuelgan numerosos pinjantes ó clamaxterios.—Cubre los hombros, formando la parte principal del traje de esta interesante figura, un brial de paño color de rosa encendido con aforros y vueltas de púrpura, dejando ver, al cerrarse sobre el pecho, con el borde superior de la camisa ó alcandora, labrado de oro, una parte del corpete que lo ciñe.—Descúbrese bajo la manga ancha y redonda del brial la más estrecha del referido corpete, ajustada á la muñeca; y vése aquel sujeto á las caderas por un cinto de púrpura, bordado de letras de oro, las cuales producen estas palabras: VIDI PUE [*rum*]. No sin ensancharse, cayendo en multiplicados pliegues, desciende la falda, quebrándose á la izquierda, para denotar que se halla aquella sentada, si bien ocultan la silla de la hacanea ó palafren la cabeza y cuello del ya descrito caballo, colocado en primer término.—Vuelto el rostro al centro del cuadro, levantada la mano diestra con la palma al exterior, en señal de admiracion ó sorpresa, y sostenida por la izquierda la brida de la cabalgadura, que parece ser de terciopelo carmesí, complétanse la actitud y el atavío de este personaje, que debió sin duda jugar papel muy principal en produccion tan peregrina.

No tuvo acaso menor parte la tercera figura de este primer grupo.—Representa, cual dejamos insinuado, á un anciano, que siguiendo el movimiento general de todos los personajes, vuélvese, no obstante, á mirar á la ya referida dama, cuyas palabras semeja escuchar con atencion profunda. No se descubre parte alguna del caballo, en que se supone asentado, y tápase una buena de su pecho por la figura del tierno garzon, ya descrita. Defiende la cabeza un sombrero de fieltro pardillo, de viento y de anchas alas levantadas arriba, sin carmañolas ni sudarios, brillando en el rollo un pequeño firmalle ó joyel de piedras preciosas. Cíñese al cuello, cerrándose sobre el pecho, una aljuba roja; y cubriendo todo el cuerpo, asienta en los hombros una loba ó tabardina de muy rico brocado de oro sobre azul y verde, cayendo en multiplicados pliegues hácia la espalda y el costado. Desprovista de todo otro accidente artístico, é indumentario, destácase finalmente esta figura sobre el fondo, que forman los árboles y arbustos ántes mencionados, y enlázase, por su colocacion y su actitud, muy íntimamente á las dos precitadas del primer grupo. Lástima grande es, por cierto, que desconchado el muro en la parte inferior y media de la PINTURA, tal como nos es posible ofrecerla á los discretos lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, no logremos ahora dar razon cumplida de ella, como tampoco hemos podido hacerlo respecto de la del jóven, que ocupa el primer término.

Compónese el ya referido segundo grupo, segun vimos arriba, de otros dos personajes: varon el de la izquierda del espectador y mujer el de la derecha, excitan el interés del estudioso con sus ademanes y su atavío. Vése el hombre delante, ocupando con el caballo, que aparece casi del todo perfilado, un buen trozo de la pintura existente;

(1) Es digno de repararse, teniendo presentes los programas de exámen, dispuestos por las *Ordenanzas municipales* del siglo XV para el oficio de los *freneros*, que se hace en ellos diferencia entre la *freneria* ordinaria ó comun y la *frenería de brida*, lo cual parece desde luego advertirnos de que era un tanto reciente el uso de la última. En las *Ordenanzas de Sevilla* se exige que los oficiales de freuero supieran «facer muy bien fechos» un freno de caballo de *moajuelas*, una brida de caballo de cubos franceses, y unos estribos franceses de caballo, y una brida de mula trençada y un par de espuelas de mula» (*Titulo de los freneros*, fól. 248).

y mientras el corcel parece seguir el movimiento de la cabalgata, en el sentido que muestran las memoradas figuras, vuélvese el caballero á contemplar, como ellas, lo que á su derecha acontece.—Ceñido á su frente un gorro bermejo de gran ruedo, que se derriba sobre la espalda, á la manera de los catalanes, contémplase esta prenda ennoblecida por un joyel de oro, que revela desde luego la distinguida condicion de la persona. Ajústase á su cuello sencillamente una aljuba de verde color claro y remates anteados, cobijada por un paletoque ámplio y de puertas enteras, á cuyos lados se dejan ver desembarazadamente los brazos del caballero, en tanto que desciende aquél hasta la silla. Un sartal de grandes cuentas doradas rodea sus hombros; y mientras esta singular presea parece añadir quilates á la calidad de su nobleza, adviértennos las elegantes riendas del corcel, que recoge en su mano diestra—hermanándose con las arriba descritas,—que no era menor la distincion revelada por el jinete en esta parte de sus caballerescos arreos. Las riendas, pintadas de rojo y de oro, la cabezada y la barbada, esmaltadas de lo mismo, así como los rosetones dorados, que las armaban, constituian lo que era designado, al mediar del siglo XV, con nombre de *freno de la brida ó á la brida*.—De notar es en verdad que la prudente inexperiencia del pintor esquivára aquí el trazar por entero la cabeza del caballo, cuya parte principal escondió trás la espalda del personaje más cercano del primer grupo.

Más humilde y recogida que todas las ya apuntadas, es la última de las figuras que arriba numeramos. Mostrando sólo la cabeza y el pecho, aparece, cual la anterior, casi de frente, si bien inclínase un tanto á la derecha, fijando la vista en el mismo objeto que tiene excitada la atencion de los demás personajes. Su tocado, semejante en el conjunto al de la dama del primer grupo, compónese, sin embargo, de cierta especie de bonete randado, cairelado y cubierto de verdosos cendales, los cuales bajan gradualmente hácia la parte posterior del cuello, dejando libre todo el rostro. Sobre un jubon ceñido, de que sólo se descubre el cierre y éste esmaltado con notables letras de oro, asienta cierta manera de esclavina, color de púrpura, la cual no excede de la mitad del brazo: en su parte media, é inclinándose ya á los hombros, descúbrense tambien otras letras latinas, asimismo doradas, bien que de mayor tamaño que las anteriores. Su mal estado sólo nos ha permitido distinguir, entre unas y otras, los signos A, M y N (1).

No otra es, á lo que alcanzamos, la descripcion de la PINTURA MURAL, cuya existencia reveló un accidente fortuito, y cuyo conocimiento debemos al celo y á la inteligencia del jóven arquitecto, que logró salvarla de la oscuridad, en que tantos siglos habia yacido. Por tan sencillo exámen, fácil habrá sido á nuestros lectores el reconocer que si reducida á una parte de lo que primitivamente fuera, despierta aún con viveza el interés de la ciencia arqueológica, muy mayor habria sido éste, á lograr la fortuna de poseerla entera. De cualquier modo, fijándonos en su relacion artística, para determinar, verificado ya el exámen gráfico, su genuina significacion en la historia de la pintura española, bien será declarar desde luego que no le faltan títulos para merecer en ella lugar no despreciable.—Dánselos, efectivamente, habida consideracion á la época á que sin duda pertenece, las virtudes artísticas que revela.—Colocadas las figuras en cierto órden, que debió contribuir, dada la integridad de la PINTURA, á labrar la armonía de la composicion, no carecen en verdad de aquel adecuado movimiento, que se ha menester para constituir la unidad del conjunto en toda obra de arte. Proporcionadas en sí mismas y con las restantes, más acaso de lo que pudiera esperarse de la edad en que fueron pintadas, si muestran alguna rudeza, incorreccion é inexperiencia en el diseño de las cabezas y de las manos, hállanse las primeras dotadas de cierta expresion, que recomienda eficazmente la inteligencia del artista, mientras nos persuaden las segundas de que no era todavía llegado el momento de proclamar en la esfera de las artes plásticas el decisivo triunfo de las formas humanas, cuyo cultivo llevaba hecho, sin embargo, muy largo camino.

Ni son ménos dignas de notarse las circunstancias, que avaloran todavía el conjunto de lo existente en tan peregrina PINTURA. Como saben ya nuestros lectores, fué aquel cuadro imaginado á campo abierto, constituyendo en consecuencia un verdadero *paisaje*, hecho tanto más notable y digno de tenerse en cuenta cuanto que son más ignorados en nuestra Península los ejemplos de este linaje de producciones durante los tiempos medios (2). El artista,

(1) Difícil, cuando no imposible, nos parece el determinar con el debido acierto la significacion de estas iniciales. La actitud, el lugar que ocupa, y la forma del trajo que viste esta figura, nos inclinan, no obstante, á sospechar si pudo representar alguno de los siervos ó individuos de *criazon*, adscritos á la noble familia que parece representada en este muro. Adelante verán los lectores algunas nuevas observaciones, que pueden acaso dar luz en este punto.

(2) El académico don Nicolás Gato de Lema, á quien no es posible negar ciertos conocimientos en la historia del arte, tratando en su discurso de recepcion del paisaje en la Edad-media, se limita á citar algunos códices miniados, y remite á fines del siglo XV los únicos ensayos felices que se habian

aspirando á realizar el pensamiento que servia de meta á su obra, si no tomaba la iniciativa en *el pintar de los léxos y verduras*, requisitos que iban á ser preceptuados muy en breve para el exámen de los *pintores imagineros* y *sargueros* (1), daba al ménos razon de que no estaba ayuno en el disponer la imitacion de árboles y celajes, por más que esta imitacion se hallara aún á muy larga distancia de la naturaleza. Doloroso es, sin embargo, que el estado, en que nos es hoy posible apreciar esta PINTURA MURAL, no nos consienta formar más ámplio y cabal concepto de su mérito primitivo, bajo la relacion interesante del *paisaje*. Mas no se ocultará á nuestros lectores, á pesar de todo, que, unida esta especial circunstancia á las ya apuntadas respecto del valor artístico de tan desconocida produccion, le aseguran toda la estimacion de los hombres ilustrados, como le conquistan tambien la atencion de los eruditos, los procedimientos teóricos empleados para su ejecucion, conforme á los medios tradicionales del arte, en el suelo de nuestra España.

Denomínase vulgarmente toda *pintura mural* con título de *fresco*, error que hemos procurado erradicar ántes de ahora, al ilustrar las descubiertas en la *Ermita del Santo Cristo de la Luz* de la misma ciudad de Toledo (2). Contra él militan contestes, no ya sólo todos los monumentos pictóricos de este género, aducidos por nosotros en el precitado estudio, como producciones anteriores al siglo XIII, más tambien las que, desde esta insigne centuria hasta la XVI, decoraron las fábricas de la arquitectura española, probando en todas partes que fué la manera del *temple*, derivada de la antigüedad clásica, la única aceptada y ejercida en la Península Ibérica hasta el triunfo total del *Renacimiento*. Y no ya sólo imperaba el *temple* sin rival en los muros de las iglesias y de los alcázares y palacios de nuestros próceres y magnates, sino que, sustituidos de la suerte arriba expresada en las moradas de los caballeros é hidalgos los magníficos *paños historiados* de seda y oro por las más humildes *sargas*, que constituian para el fin útil otros tantos *tapices*, eran éstas pintadas tambien por el mismo procedimiento, que parecia en verdad perpetuarse, aunque compartiendo ya el dominio de la pintura con el *óleo* y el *fresco*, hasta el mismo siglo XVII. Testifícalo así, demás de las obras trasmitidas á nuestros dias, el muy diligente Francisco Pacheco en su curiosísimo *Arte de la Pintura*. Al dar noticia de la antigüedad del *temple*, señalando sus diferencias y fijando los diversos modos de obrarlo, determinaba el uso de los colores y de las templas en *paredes* y *sargas*, asegurando que en nada diferia esta doble aplicacion, cuando recogia en su libro las más exquisitas nociones sobre el tecnicismo y las prácticas de tan antiguo como respetado procedimiento (3).

A esta artística tradicion pertenece, pues, la PINTURA MURAL que examinamos. Asentada sobre el muro, prévia una preparacion de yeso y cola, apta para recibir los colores, no deja duda alguna de que, tanto en la ejecucion de las

---

hecho para darle el esplendor que en los siguientes recibe (*Discursos de la Real Academia de San Fernando*, t. I, pág. 106), y esto en suelo extranjero. No han adelantado más los pocos escritores que en España se han referido á este linaje de pintura, por lo cual ofrece grande interés todo monumento que pueda dar alguna luz, como sucede con la PINTURA MURAL que examinamos.

(1) En efecto, en las ya mencionadas *Ordenanzas de Sevilla*, completadas bajo el reinado de Isabel I, preceptuándose lo que ha de exigirse á los pintores para merecer carta de exámen, se dice respecto de los imagineros: «Asi mesmo sea plático el que fuere examinado en la imagineria, *del léxos é verduras.*» Hablando luégo de los sargueros, añade: «Que deben dar razon de un encasamiento é de un caballero é *de unos lexos*» (II.ª Parte, *Título de los Pintores*, fól. 162 recto y vuelto). No se olvide que al recogerse por mandato de los Reyes Católicos todas estas prescripciones, relativas al arte de la pintura, se tenia muy en cuenta, como indicamos arriba, la tradicion de tiempos precedentes.

(2) Véase la oportuna Monografía en el t. I de este MUSEO DE ANTIGÜEDADES.

(3) Juzgamos que conocida ya la antigüedad y la aplicacion de uno y otro linaje de pintura, no llevarán á mal los lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES que les presentemos aquí algunas nociones respecto de su especial manera de ejecucion y tecnicismo. Por el exámen de antiquísimas pinturas murales, lo mismo que por declaracion de las *Ordenanzas municipales*, sabemos que era práctica de los pintores de muros, maderas y sargas, en que debian mostrarse peritos, el «facer los aparejos,» debiendo «tener conocimiento de las templas de los engrudos, para lo vivo, de manera que non saltáran,» una vez aplicados. Refiriéndose el citado Francisco Pacheco á la *pintura de las paredes y de las sargas*, escribia: «Esta pintura se egercitaba de esta manera: los colores finos que ahora se gastan y muelen mezclados con oleo de linaza ó de nueces, se molian con agua, y se echaban en escudillas; y porque no se secasen, los cubrian de agua limpia. El blanco era hecho con una pella de yeso muerto, no de muchos dias como el mate fino duro, como el de los modelos: esto servia en las *sargas* de blanco, molido al agüa y mezclado con la templa de la cola ó engrudo: el negro era del carbon ordinario, molido al agua; ocres claro y oscuro, los amarillos eran de jalde, los azules, en cosas de ménos consideracion, los hacian con añil y blanco, ú oscurecido con el mismo añil ó con orchilla, echada en agua; y los azules que se gastaban en obras de consideracion, ó eran cenizas ó segundos finos; y los colorados, bermellon y carmin fino, etc. La templa del engrudo, con que se destacaban estos colores, era de esta manera, lo más ordinario: la cola ó engrudo de tajadas, echado en agua, y en estando tierno, se le daba un hervor al fuego, añadiéndole el agua conveniente para que no estuviese ni fuerte ni flaco: tambien se puede usar de cola de retazo de guantes cocido y colado.» Despues añadia: «Con esta templa daban primero al *lienzo* ó *pared* y mezclaban colores, y para haberlos de gastar, siempre se tenia el fuego á mano para calentarlos cuando se helaban, en cazuelas pequeñas, particularmente en invierno.» Refiriendose, por último, á lo que en su tiempo se hacia, observaba: «Añado á esto que si la pared, sobre que se ha de pintar al temple, es antigua y no muy limpia, se mezcle con la templa del engrudo una poca de hiel de vaca ó unos dientes de ajos molidos con agua, contra la grasa de la *pared*: tambien le podrian dar encima una mano de yeso grueso, cernido con cedazo muy delgado; y á los *lienzos*, si son gruesos, de la misma suerte.» Es, pues, indudable que, refiriéndose el autor del *Arte de la Pintura* en estos pasajes, no ya solamente á lo que se habia practicado ántes de su tiempo, sino á lo que en sus dias se practicaba en *lienzos* y *paredes*, léjos de experimentar interrupcion alguna la tradicion pictórica de la Edad-media, se habia derivado con notable integridad al siglo XVII en que Pacheco escribe su libro (*Arte de la Pintura*, lib. III, cap. II).

carnes como en la de los paños, aspiró el artista á producir los efectos de la luz por medio de toques claros y oscuros, dados sobre las tintas generales; característica manera de hacer en el antiguo *temple*, no adaptable por su naturaleza á la del *fresco*, y rechazada por los grandes maestros del siglo XVI, cuando algunas veces se intentó hacer de entrambas un uso promíscuo (1). Tráenos esta evidencia, respecto de la produccion que estudiamos, demás de la indicada disposicion de los colores, batidos indudablemente con variedad de gomas y de colas ó engrudos y empleados con el auxilio de la lumbre, el resultado material que nos ofrece la misma PINTURA en su estado actual, pues que ha saltado á pequeños témpanos en muchos lugares la superficie que la contenia, lo cual no habria podido suceder á estar ejecutada al *fresco*, porque las tintas hubieran entónces penetrado indefectiblemente en el muro, y presentaria su destruccion muy distintos caractéres. No es dudoso, por tanto, que si la PINTURA MURAL descubierta en la Casa número 11 de la Plaza de los Postes de Toledo, se ofrece bajo el concepto puramente artístico á la contemplacion de la crítica como un monumento digno de figurar en la historia de las artes pátrias, merece igual estima respecto de los procedimientos técnicos, que revela, subordinándose á una tradicion artística, que alcanza en el suelo español larga realidad histórica. Mas ¿puede llegarse con la misma fortuna á señalar, dentro del siglo XV, que sin duda la produce, el momento en que fué realmente ejecutada esta PINTURA MURAL? ¿Será finalmente hacedero el determinar el asunto que en su integridad representaba?

V.

Acercándonos con estas disquisiciones al término de la investigacion, á que nos ha brindado el estudio de tan peregrino monumento pictórico, bien será advertir, en primer lugar, que no en balde hemos llamado la atencion de nuestros ilustrados lectores, al ensayar su descripcion, sobre los trajes que visten los diferentes personajes en él representados. Guiados por los ejemplos que debemos en comun á las producciones plásticas de la Edad-media, conveniente nos parece observar, al colocarnos en este punto de vista, que así como en las miniaturas, vidrieras, esmaltes, tablas, estátuas y relieves, reprodujeron pintores y estatuarios, en trajes y muebles, las costumbres de sus respectivas actualidades, cualesquiera que fuesen los asuntos y la época que intentaban *historiar*, así tambien los pintores murales, no pudiendo desasirse de aquella influencia y ley general, trasladaban á sus obras, para llenar sus fines particulares, lo que les era más asequible é inmediatamente conocido. Pero si, merced á esta ingénua ignorancia, halla hoy la ciencia arqueológica, tratándose de asuntos indeterminados, inextimables tesoros en las obras del arte, cuando aspira á realizar el estudio de la indumentaria de los siglos medios, concrétase en verdad y hácese en extremo eficaz y directa la enseñanza que de los indicados monumentos se desprende, cuando se refieren éstos á la misma actualidad que los produce, siendo entónces tan exactas como estrechas las relaciones que los unen con la vida presente, lo cual acontece, en nuestro juicio, respecto de la PINTURA MURAL, objeto de esta *Monografía*.

Notamos ya que se figuraba en el muro del *palacio* ó salon principal de la Casa número 11 de la Plaza de los Postes una escena campestre; y ponderada ahora esta circunstancia, no es sino muy racional el suponer que los personajes allí representados ostentáran, segun su categoría social, un atavío propio y adecuado de la expresada escena. Como han podido observar los lectores, dícennos en efecto los trajes y preseas personales, en su lugar descritos, que si bien modera su riqueza cierta sobriedad, nacida de la oportunidad y del lugar en que se muestra, revela por lo mismo,

(1) En efecto, no faltaron en el mismo siglo XVI, tanto en Italia como en España, notables pintores que repitieran estos ensayos. El referido Francisco Pacheco decia al propósito en su citado libro: «En quanto á retocar á *temple*, despues de seca la pared [pintada *al fresco*], hay muchos de parecer contrario, no obstante que la usaron valientes hombres, como Mateo Perez Alesio en el *San Cristóbal* [de la catedral de Sevilla], y *Puerta del Cardenal*, Antonio Mohedano y Alonso Vazquez en el *Claustro de San Francisco* [de Sevilla], Peregrin en el *Escorial* y otros muchos. Pero dice bien quien llama bosquejo á lo pintado *al fresco*, cuando es acabado al *temple*. Yo en ninguna manera lo apruebo: antes digo que el *fresco* sea *fresco* y el *temple temple*; porque los colores del retoque unos aclaran y otros obscurecen. Pero quien lo reprende ásperamente es el Vassari, diciendo: «Los que procuren pintar en pared, labren varonilmente á *fresco* y no retoquen á *seco; perche oltra d'esser cosa vilissima, rende piu corta la vita á la pintura*» (*Arte de la Pintura*, lib III, cap III).

con la exhibicion de personajes calificados por su nobleza, una época de excesivo fausto en el atuendo y gala individual, no desconocida por cierto en nuestra historia suntuaria.—Fué de antiguo pesadilla constante de los procuradores á Córtes y de los reyes de Castilla el poner coto á las demasías del lujo, por suponerlas nocivas al bienestar comun, y nada favorables al florecimiento de las artes industriales: dos procuradores de las ciudades y de las villas solicitaron una y otra vez, y los monarcas otorgaron, que se limitára grandemente el uso de todo linaje de preseas de oro, plata y pedrería, con el de los paños de seda, púrpuras y brocados, reservándolo á las clases pudientes ó privilegiadas (1).—Pero este decidido empeño de las Córtes castellanas, que alcanzaba tambien con harta frecuencia en el concepto de raza, á los judíos y moros mudejares, presentaba muy señaladas intercadencias, ahogado el clamoreo de los procuradores en el deslumbrador desvanecimiento de la corte, en que tenia no poca influencia el ejemplo de los extraños (2).

Sintiéronse estas alternativas, que extremaban sucesivamente los efectos del lujo, muy especialmente durante los siglos XIV y XV. Sobre todo, haciánse por demás sensibles en los reinados, poco aparentes para las empresas de la Reconquista, que constituian el bello ideal de la cultura pátria, no pareciendo sino que extraviados, ya que no agotados, con el olvido de la *guerra de Dios*, la actividad y el heroismo de nuestros mayores, se reflejaba y traducia esta especie de paroxismo nacional por el vano aparato de una falsa grandeza, simbolizada en la más falsa ostentacion de los arreos personales. Fué espejo por largos años de este abrumador espectáculo la corte de don Juan II: mientras empeñados en tenaz lucha don Alvaro de Luna y los Infantes de Aragon, escandalizaban y ensangrentaban al par las más nobles ciudades de Castilla, ponian firme y decidido empeño en avasallar, merced al desusado fausto de torneos, zambras y salas, el apocado ánimo del rey, llevándose trás sí, con lo peregrino, vario y suntuoso de las invenciones que embellecian sus personas y las de sus caballeros, el aplauso de los palaciegos y la admiracion de la muchedumbre. Hallaba aquel extraordinario boato no pequeño incentivo, áun en las esferas meramente militares, creciendo el lujo y número de las armas defensivas, no siempre útiles, á medida que parecia embotarse en las discordias y desgarros civiles la antigua bravura de los castellanos. El abuso aspiraba á cohonestarse, pidiendo su aprobacion á los poetas y escritores palaciegos; pero si en medio de aquella corte desvanecida, no faltaron ingenios para quienes era la *gala del vestir* y *del traer* objeto digno de ilimitadas alabanzas (3), tampoco se negaba la musa cortesana á censurar duramente aquel muelle extravío, recordando la santa sobriedad de más venturosos siglos (4), ni ménos enmudecia la autorizada voz del moralista ante aquellos reprensibles abusos.—«En los vestidos (preguntaba, en efecto, un muy respetable filósofo de aquellos dias) ¿cómo se há la gente?»—«Ellos (replicaba) mal, et ellas peor. Ya no es la gente contenta en vestir paño de lana, por onesto, por limpio y hermoso que sea. Antes embian en las partidas postrimeras del mundo á buscar paños de seda de diversas fábricas é artifices é colores; é non son contentos daquesto, mas buscan forraduras de animales, los quales sean ignotos é non acostumbrados de nasçer en sus tierras.—É aun mal contentos desto, muchos dellos cubren las vestiduras de oro é plata ó perlas ú otras piedras preçiosas. É para esto los

(1) En las Córtes de Búrgos, celebradas en la primavera de 1338, se establecian, por ejemplo, respecto de los *vistuarios* de las dueñas y doncellas, de los omes buenos que traien pendon,» de los ricos-homes, caballeros y escuderos «tambien de caballo como de pie,» notables limitaciones, que prueban el exceso del lujo, reservándose el rey el uso de los *paños de oro y seda*, con *orofreres*, *trenas*, *aljofar y esmaltes*, así como el de *tabardos y redondeles de escarlata bermeja*, sillas de caballos con cuerdas de *seda y oro*, *cintas de ceñir* de más de dos marcos de plata, etc. A ejemplo de este *Ordenamiento de los vistuarios*, que no era en verdad el primero dado por los reyes de Castilla, se hicieron despues otros muchos no ménos notables, probando todos que léjos de reprimirse crecia cada vez más el lujo en todas las esferas de la sociedad cristiana. Bástenos citar, para comprobacion de estos asertos que referimos, más directamente á la centuria XIV.ª, los Ordenamientos de Alcalá de Henares (8 de Marzo de 1348), Valladolid (1351), Toro (1369) y Valladolid (1385).

(2) Examinando las disposiciones legales y otros documentos fidedignos de los siglos XIII, XIV y XV, adquirimos el convencimiento de que influyó grandemente en toda la Península el ejemplo de los extranjeros respecto de las demasías del lujo, como influyó tambien en el desarrollo de la industria, principalmente en lo tocante á las *artes textiles*. De los citados documentos y leyes se desprende que venian con frecuencia y abundancia á nuestro suelo exquisitos y muy costosos paños de todos géneros de las celebradas fábricas de Adria, Asestre, Berou, Brujas (Bruselas), Bristol, Bize, Courtray, Carcasona, Colonia, Douay, Elgias, Enghien, Faujaux, Gante, Ipres, Irlanda, Lilla, La-Marche, Lovaina, Lóndres, Luca, Malinas, Meaux, Montlzu, Montpellier, Morvilliers, Ostende, París, Ruan, Renas, Roma, Romagne, Saint-Jean de Lome, Saint Julien, Tárbes, Tournay, Vaunes, Vianden, etc. De igual modo figuraban en el comercio las ricas telas y púrpuras de Chipre, Damasco, Sebaste, Túnez y Marruecos, no faltando las *persas* y *tartaries*, como tampoco escasearon en siglos precedentes las llamadas *greciscas*. En los mismos documentos se hace mencion de los paños de Barcelona, Játiva, Borja, Valencia y otros centros fabriles de Aragon, no olvidados los moriscos de Almería y Granada. De Castilla se mencionan con frecuencia las fábricas de Palencia, y se ponderan sobre todo los tejidos de Sevilla, Córdoba, Salamanca y Toledo. La historia de las artes suntuarias en la Península Ibérica debe recibir gran luz de las *Ordenanzas de los oficios mecánicos* en nuestras antiguas ciudades.

(3) Nos referimos entre otras obras poéticas á la muy notable del esmerado trovador Suero de Rivera, titulada *Dezir de la gala*, inserta en el *Cancionero de Amberes*, fol. 80, y muy celebrada en la corte de don Juan II.

(4) Tal hizo el renombrado trovador Pedro de la Caltraviesa en muy notable *Dezir* contra los vicios de su tiempo, que dimos á conocer con detenido análisis en nuestra *Historia crítica de la literatura española*, t. VI, cap. IX, pág. 171 y siguientes. Remitimos, pues, á este sitio á los ilustrados lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES.

que pueden gástanse, é los que non pueden, baratan, trafagan, roban é mienten, por allegar para aquesto. É muchas damas façen cosas contrarias de la onestidad propia por aquesta causa (1).»

Mas si era reprensible á la contemplacion del moralista, durante el reinado de don Juan II, el exceso del lujo, poniendo en contingencia la hacienda y la honra de las damas y caballeros, no lo parecia ménos en el de su hijo Enrique IV. Aquellos veinte años de escándalos y desafueros, en que fomentaba el mismo rey con sus propias inepcias así el inverosímil desenfreno de sus soberbios magnates, como la desatentada codicia de sus allegadizos privados, señalábanse tristemente en los fastos de la historia nacional por el loco frenesí, con que mientras aquejaba al pueblo castellano toda suerte de calamidades, escarnecian é insultaban su desdicha y su pobreza los parásitos y aventureros de aquella cuitadísima corte (2). El contagio corruptor del lujo, nacido en las fortunas improvisadas, no se limitaba, sin embargo, á las movedizas esferas del favor palaciego; propagándose á las ciudades más nobles y populosas de todo el reino, cundia con desacostumbrado estrago á las villas y á las aldeas rurales, hasta despertar, por último, el celo del sacerdocio, para quien era al cabo causa eficiente de celestial castigo.—Indignado, en efecto, contra aquella universal pestilencia (que no de otra manera la calificaba) y colocado en este singular punto de vista,—al mismo tiempo que Isabel I asentada apenas en el trono, vedaba con severas leyes el uso, por demás escandaloso de las *caderas* y *verdugos* en el traje de las mujeres,—un varon insigne por su piedad, por su elevado talento y por su ciencia, alzaba la autorizada voz para proscribir la procácia del lujo, declarando con cierta solemnidad, que la gran sequía que á la sazon desolaba el reino de Castilla, y muy principalmente á la tierra de Campos, era merecido y justo azote del cielo.

«Cada labrador é cada ofiçial (exclamaba), cada escudero é cada çibdadano, cada caballero de pequeño ó grande estado, exçede manifiestamente de lo que es permisso é tolerado á cada uno, segund su estado. «¡Quán mal pareçe, solian dezir, al villano la manga prieta en el brazo! Mas ya non hay pobre labrador, nin offiçial, por maravilla, que non vista paño fino. En los escuderos é ombres de bien botas é gaban solian encobrir mucha lazéria; mas ya non basta paño fino, si non seda. Asi que, en esta parte toda carne ha corrompido su manera, é tambien en los aforros: que si pueden averlos de grises ó de martas, non se contentan que sean de paño. El sayo ó manto viejo solian servir para aforrar lo nuevo; mas agora tanto y más vale el aforro que la haz.» Y añadia, fijándose particularmente en las demasías del vestir de uno y otro sexo: «Comenzando por los varones, ya usan camisones bastillos, ya muy delgados, ya los usan cortos, ya muy largos, ya randados, ya plegados, ya cabezones como camisas de mugeres costosamente labrados; ya usan jubones de fustan, ya de fusteda, ya de seda, ya de paño. E aun en nuestro tiempo por poco se tiene quien no lo trae de brocado, como en otro tiempo sólo el rey ó cavallero de grand estado usase traer brocado, ya todo un paño, ya la mitad falsado.—Los collares, ya anchos é muy apartados, é de muchos paños aforrados; ya justos, ya plegados y solamente engrudados; las mangas ya enteras, ya trenzadas, ya cerradas, ya abiertas, y las mangas de los camisones mucho sacadas, ya justas, ya buidas ó froncidas, ya los cobdos, ya los hombros plegados, ya simples é sin braones, ya con ellos muy penosos, dañosos, costosos é deformes. En los pechos un tiempo cubricheles encordados con cordones ó con cintas, como mugeres; otro tiempo, y esto era mejor, cubiertos con paletoques de puertas enteras ó de medias puertas: ya usan mantos ó corochas, quando plegados, quando maruetados, quando en los hombros colgados, agora, graçias á Dios, llanos; ya balandranes, ya gavardinas, ya gaba-

(1) Alfonso de la Torre, *Vision Deleytable*, II.ª Parte, cap. XII. Como habrán notado nuestros lectores, conciertan las declaraciones de este renombrado escritor, que fué en su tiempo apellidado *el gran filósofo*, con las noticias expuestas arriba en órden á la importacion de paños extranjeros. Otro escritor notable del siglo XV, conviniendo con la Torre en las demasías del lujo, que ponian en peligro la virtud de las damas, añadia, refiriéndose al mal lujo que ejercian éstas á su vez en los hombres: «Por ellas nos desvelamos en el vestir; por ellas estudiamos en el traer; por ellas nos ataviamos: por manera que ponemos por industria en nuestras personas la buena disposicion que naturaleza á algunos negó. Por artifiçio se enderezan los cuerpos, pidiendo las ropas con agudeza, é por el mismo se ponen cabello donde fallece, é se adelgazan ó engordan las piernas, si conviene fasello. Por las mugeres se inventan los galanes entretalles, las discretas bordaduras e nuevas invenciones.» (*Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, *ad finem*)

(2) Pudiéramos desplegar aquí el cuadro, harto sorprendente en verdad, del extremado aparato de que hacian frecuente alarde los nuevos próceres de Castilla, entre quienes se preciaron de oscurecer á los demás don Beltran de la Cueva y don Juan Pacheco, apoderados alternativamente del rey, de la corte y de todo el reino.—Para el fin á que ahora aspiramos, nos bastará, sin embargo, recordar la narracion de las fiestas, con que el Condestable Miguel Lúcas de Iranzu, favorito de Enrique IV, aunque de menores vuelos que los dos citados, celebró en Jaen sus bodas por los años de 1461.—El autor de la crónica de este Condestable, preciándose de ser muy su servidor, relató estos hechos con tanta ingenuidad como esmero; y mientras nos legó en su narracion el más curioso y fehaciente monumento para la historia indumentaria del siglo XV, nos dió la más clara é inequívoca prueba del inconcebible desvanecimiento á que se dejaron llevar las hechuras de Enrique IV. Los ilustrados lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES que desearen formar por sí aproximado concepto de estos hechos, pueden consultar la citada *Crónica del Condestable Miguel Lúcas* en el *Memorial histórico español*, que dió á luz la Academia de la Historia.

nes, ya lobas, ya tavardos; ya capas, ya capuces, ya ropas largas é rozagantes, ya tan cortas y tan deshonestas que aun non cubren las vergüenzas; ya pellotes, ya aljubillas, ya sayos, ya sayuelas, con muchos pliegues á las caderas contra la composicion de los varones.—Pues en el ceñir, ya cintas apretadas é broñidas é angostas, ya floxas, anchas de caderas, ya cintos llanos, ya moriscos y de mill maneras, é muy costosamente labrados; ya copagorjas en las cintas, ya dagas, ya puñales, ya bolsas de seda ó de lana muy labradas, ya tassas, carnieles, escarcelas ó almacracas. En la cabeça grandes caperuzas y carmañolas de vara en luengo, quando capelos, con gran beca é grande ruedo, ya con pequeño; quando sombreros, ya pelados é pardillos, ya negros é de fieltro, ya con grand ruedo, ya con pequeño; quando bonetes doblados, quando senzillos, quando levantados é llenos de viento que pequeño ayre los derriba é da con ellos en el suelo; quando metidos y encasquetados que han menester ayuda para quitarlos; quando sanos, quando hendidos, morados, bermejos, verdes, azules, pardillos é negros, alharemes, é sudarios encima dellos. Quando cabellos muy alto cercenados é házia arriba alçados é encrespados, quando luengos, muy peynados y alheñados é con gran compás é gran estudio fechos é afeytados. Lo primero era natural é masculino: lo segundo mugeril é femenino.—En el calzado, las calças un tiempo abiertas é otro cerradas, en un tiempo vizcaynas é en otro italianas, un tiempo botas francesas delgadas é muy estrechas, otro tiempo anchas, gruesas é atacadas; otro tiempo borceguíes de mil colores, con vandas ó sin vandas, ya muy anchos, ya muy estrechos é apretados en los piés; quando calças de soleta con chinelas ó sin ellas, quando çapatos de cuerda con puntas mucho luengas, con galochas ó sin ellas; quando çapatos romos con alcorques ó sin ellos, ya blancos, ya de venado, ya de diversos colores, con puertas ó sin puertas, con cayreles de oro ó de seda labrados, ya de muchos lazos, ya de un lazo, ya abiertos, ya cerrados.»

Dirigiéndose con igual espíritu á las dueñas, proseguia esta peregrina pintura del lujo personal, del siguiente modo: «Agora demandando perdon á las honestas é cargando la culpa á la disolucion de las otras, empeçemos de las cabeças. Casadas é por casar se dissuelven primeramente en criar é açufrar los cabellos, començando é representar el çufre de los infiernos é las vivas llamas de aquel terrible fuego humoso, obscuro é negro, en que han de arder con ellos. Ya descubren toda la cabeça, porque parezcan más los cabellos, ya los cubren con crespina de oro ó con albanegas de seda muy sotilmemte texidas é obradas, ó con filetes levantados ó solamente llanos. Ya echan la crencha de fuera é fazen grand partidura, torciendo los cabellos é componiéndolos fasta cobrir las orejas é aun dejando algunas mechuelas fuera; ya facen de ellos diadema, ya los cogen en trançados costosos é muy delgados, con cintas de oro é de seda liados; ya se tocan cobriendo la cabeça toda, é atrás partidura é descobriendo la media. Otras algunas que piensan tener el medio, descubren sólo la crencha.—Las tocas pocas veces son luengas é descienden fasta los pechos: muchas veçes son cortas que apenas cubren las orejas; ya son cambrays de lino, ya son de seda, ya son implas romanas, ya encrespadas, ya espumillas, ya lençarejas, ya llanas, ya sanas, ya trepadas, ya las ponen con vueltas, ya las fazen tambas con moños ó sin moños (nunca fallesçen demoños que ayuden á levantarlos), é lo que es peor é más defendido, es que algunas ponen bonetes, sin vergüenza, en sus caras. Callo de los firmalles é joyeles de las frentes, de los çerçillos é arracadas, de los collares, sartales é almanacas: vengo á las alcandoras labradas é cintadas é de muchas maneras plegadas y á los corpetes de oro broslados é de mucha seda labrados, que ponen ante los pechos. Solian usar gorgueras, que cubrian las espaldas é los pechos, aunque eran tan delgadas, labradas é randadas que se podia bien traslucir la blancura dellos; pero más honesto era que traerlos descubiertos. Ya ¿quien podrá dezir las mudanzas de las faldetas y diversidades de muchas é muchas maneras de los briales de fustan, de paño de seda y á las veces de brocado?... ¿De las cortapisas, de las alhorcas, ya chamorras, ya francesas?... ¿De las faldas, quando muy luengas, quando muy cortas é aun quando redondas (é aquello era bueno,?... ¿De las aljubas, cotas, balandranes, marlotas é tabardos de paño, de peña, de lino é de seda?... ¿De las cintas é texillos de diversas maneras labrados é guarnesçidos, é de los redondeles é pordemases, é mantos é gonelas del otro tiempo, é de los mantos lombardos é sevillanos, quando cintados, quando cairelados?... Si todo se oviese de dezir, nunca acabaríamos... ¿E de los chapines de diversas maneras obrados é labrados? Castellanos é valencianos, é tan altos é de tan grand quantidad que apenas hay ya corchos que lo puedan bastar, á grand costa del paño, porque tanto ha de cresçer su vestidura quanto el chapin finge la altura, aunque ha de faltar algo é no llegar el suelo, para que parezca lo pintado del chapin ó del çueco (1).»

---

(1) Los pasajes que aquí hemos copiado pertenecen al muy precioso libro del insigne Hernando de Talavera, intitulado: *Tractado del vestir, é del calzar é del comer*, escrito en 1477, cuando tenia el priorato del Monasterio de Santa María del Prado en Valladolid.—Movióle á trazarlo la relajacion

Difícil, ó mejor diciendo, imposible seria á la ciencia arqueológica el apetecer más ricos, completos y autorizados documentos respecto de los estragos que habian producido en la Castilla de Enrique IV los excesos del lujo, cuyos dolorosos efectos alcanzaban tan por entero á los primeros años del reinado de Isabel la Católica. Puso esta gran reina en atajar tan pernicioso cáncer, aquel generoso empeño que brilló á dicha en todas las empresas que inmortalizaron su nombre; y si no le fué dado, como sin duda ambicionaba, vencer con el freno de las leyes la vanidad y el orgullo de sus naturales, á tal extremo desatados (que este ha sido siempre anhelo superior á la voluntad de los legisladores), logró al ménos, con el insigne ejemplo de su modestia, templar aquel desapoderado frenesí, estableciendo desde luego tan sensible como loable diferencia entre las desconcertadas larguezas de los privados del rey impotente, y la ordenada ostentacion de los próceres y magnates, que empezaban á recobrar el espíritu de los tiempos heróicos, al lado del ya temido trono de tan ilustre Princesa. La época de Enrique IV, si bien considerada bajo la alta relacion que dejamos establecida, se hacia merecedora de las censuras del moralista de aquellos dias, como aparece hoy en más de un concepto digna de la reprobacion histórica,—formaba por lo mismo uno de los más deslumbradores períodos de los anales del lujo en el suelo español, atrayendo poderosamente nuestras miradas, al inquirir la peregrina actualidad representada por los personajes que hemos visto figurar en la Pintura mural, últimamente descubierta en la monumental Toledo.—Para nosotros, quilatados todos los precedentes que van expuestos, tenidos en cuenta los especiales accidentes que rodean á los personajes referidos, ora en órden á los trajes que visten, ora respecto de las joyas que ostentan, y ponderados igualmente la situacion y el lugar en que aparecen, no es sino muy racional que, adunadas todas estas consideraciones con las enseñanzas que la obra de arte, estudiada en sus más íntimos elementos, nos ministra, no vacilemos en colocar la Pintura mural, á que hemos consagrado tan detenido estudio, en la última parte del segundo tercio del siglo xv.—Obtenido este final resultado, á que no contribuye poco la ya notada circunstancia de representar una escena campestre, donde no era dado al pintor desplegar todo el aparato del lujo que dominaba en su tiempo y que sin embargo se revela, cual mostró la oportuna descripcion, en los personajes salvados de la destruccion que alcanzó á lo restante de la obra, lícito nos será poner término á esta *Monografía*, aventurando algunas indicaciones sobre la probable significacion de la referida escena.

VI.

No desconocerán nuestros lectores la grande, ya que no invencible, dificultad que opone al esclarecimiento de este punto el lastimoso estado en que ha llegado á nosotros la Pintura mural toledana. Mientras, á salvarse íntegra de las injurias de los siglos y de los hombres, nos brindaria tal vez su composicion total con muy fácil solucion, satisfactoria áun para los más exigentes y descontentadizos, redúcenos ahora la sensible circunstancia de sernos conocida por un solo fragmento, á extremar las conjeturas, sin que pueda en ningun caso aquietarse nuestro ánimo con la esperanza de colmado acierto. Aunque en tan desventajosa situacion, puestos ya en el trance de ilustrar, bajo cuantas relaciones alcancemos, tan raro monumento de la pintura española en el siglo xv, lícito juzgamos volver nuestras miradas para hallar alguna explicacion admisible, no ya solamente al conjunto de lo conservado, sino tambien á los menores accidentes, capaces de mostrarnos algun camino para llegar á la apetecida meta.

Recordadas las circunstancias que tuvimos presentes, al clasificar el género de producciones á que pertenece esta Pintura, no parecerá extraño á nuestros lectores el que reconozcamos por fundamento de la indicada investigacion la naturaleza de la precitada obra de arte. Destinada á recordar una costumbre muy predilecta á la nobleza española, y tal vez un hecho, acaecido á campo abierto y en medio de un bosque, pues no otro es el teatro escogido por el

---

universal de las costumbres, y aprovechó, para lograr la correccion que apetecia, la gran calamidad que afligió á toda España. Segun sus propias palabras, escribió «incitado de la gran esterilidad de aquel año, especialmente en tierra de Campos.» Consérvase con otro tratado que lleva por título: *De cómo se ha de ocupar una señora cada dia para pasarlo con provecho* (fól. 1.°), en el códice b. iv. 26 de la Biblioteca Escurialense, y principia al fol. 35. Los pasajes que hemos trasferido, pertenecen á la iii.ª Parte, caps. iii, iv y v, y, como han podido juzgar nuestros lectores, forman el más completo é interesante documento de nuestra historia indumentaria mediado ya el siglo xv. Tienen además, como otros pasajes que citamos, la circunstancia de ser inéditos.

artista para desarrollar la escena, cumple desde luego investigar si áun reducida la PINTURA al estado fragmentario en que nos es conocida, ofrece algun lazo comun á la atencion de los personajes, el cual pueda servirnos como de punto de partida para buscar la unidad de la composicion ó del asunto allí interpretado.—Como advertimos en la descripcion, nótase en efecto que todos los personajes, á excepcion del anciano del primer grupo (que vuelve el rostro en sentido inverso, como para escuchar á la dama que va á su lado), fijan atentamente, y no sin cierta sorpresa, la mirada en un solo objeto.—Dada la direccion comun de la vista, parece innegable que debió éste hallarse en el suelo, á no breve distancia de los espectadores, bien que dentro del cuadro representado en la extension total del muro: el anhelo general que en los rostros y en las actitudes de los personajes se revela, no deja, por otra parte, dudar de que entraña lo allí contemplado un interés momentáneo, vivo, palpitante, capaz de producir á un tiempo admiracion y deleite.—Reconocido ya este hecho, que constituye por cierto la unidad de accion, hoy posible en la PINTURA MURAL que estudiamos, necesario es buscarle alguna relacion con las figuras ó las cosas en ella á dicha conservadas; y no ha sido, en nuestro concepto, poca fortuna el haberse salvado en la mano izquierda (casi del todo borrada) del garzon que ocupa el primer término en el grupo de la derecha del espectador, un *cetro falconario ó pié de falcon*, instrumento constantemente empleado para llevar los *azores* en las partidas de caza.—Si, como todo nos mueve á creerlo, no carecen estas observaciones de relacion fundada, la escena campestre que desde el principio hemos designado como tal en la PINTURA MURAL de la Casa número 11 de la Plaza de los Postes de Toledo, representa una *Partida de cetrería ó volatería*, y en ella el momento de rematarse felizmente un *lance de garza* ó de otra ave, vencida por el *falcon* que habia ocupado el expresado *cetro*.

Demás de hacer grandemente verosímil esta conclusion todas las circunstancias que llevamos consignadas en órden á la especial significacion y naturaleza de la PINTURA, bajo tantos conceptos ya examinada, contribuye no poco á confirmarnos en ella la extremada preponderancia que alcanzó en toda la Edad-media el noble ejercicio de la caza, y con especialidad el de la *cetrería*, tenido en sin igual estima entre los próceres de Enrique IV.—Fué, en efecto, considerado de antiguo el *Arte de la caza* como el espejo de la guerra, compartiéndose la vida de príncipes, próceres y caballeros entre las venaciones y las lides (1): venido un tiempo de mayor ilustracion para Castilla, establecíase en las leyes y en los trabajos didácticos que «era la *caza* una de las cosas de que más pró podian tener los reyes et los príncipes et los grandes señores, para vivir bien et aver los entendimientos más claros, con espacio et folgura dellos, para venir mejor en acabamiento de sus grandes fechos (2).»—Conceptuado así tan varonil ejercicio, dividíase bien pronto, conforme al fin especial y á los medios empleados para su logro, en *Montería* y *Volatería*, cayendo bajo la primera denominacion la caza de osos, javalíes, ciervos y demás piezas que se rendian á la carrera, y comprendiéndose bajo la segunda la de las garzas, ánades, cisnes, cigüeñas, grullas (gruas), palomas y otras aves, cuya persecucion se verificaba al vuelo en los aires.—No juzgamos oportuno el detenernos á dar aquí más pormenores sobre uno y otro linaje de caza; á nuestro propósito, cumple únicamente recordar que, así la *Montería* (venacion) como la *Volatería* (cetrería), fueron cobrando siglo trás siglo mayor predileccion en príncipes, próceres, prelados y caballeros, no dedignándose de seguir las huellas del Rey Sabio en el cultivo teórico de aquel arte, monarcas tan ilustres como un Alfonso XI, y magnates tan insignes como un don Juan Manuel, un Pero Lopez de Ayala, un don Gonzalo de Mena y tantos otros (3). Al cabo, sin duda por más gallarda y gentil, más pintoresca y ménos ruda y fatigosa, sobreponíase en la estimacion general la *Caza de las aves*; y no ya sólo entre los ricos-hombres y caballeros, mas tambien entre las ricas-hembras y las damas subia á tal punto, que apenas pudiera hallarse en Castilla, durante los siglos XIV y XV, señora ó dueña de forma no entendida en el conocimiento, clasificacion, cura y adoctrinamiento de falcones, azores, gavilanes, esmerejones y alcotanes, ni avezada al ejercicio de la *cetrería*, considerada siempre como una parte muy principal de la educacion de las clases privilegiadas (4).

---

(1) Oportuno juzgamos notar aquí, si bien no le atribuimos el valor histórico que algunos historiadores, la pintoresca anécdota del *azor* y el *caballo* que dió á Fernan Gonzalez la soberanía independiente de Castilla. Esta leyenda hallaba acogida, no solamente en el *Poema de las mocedades del Cid*, escrito ántes de mediar el siglo XII, sino tambien en el *Poema de Ferranz Gonzalez*, compuesto al partirse el XIII; lo cual pone de relieve la grande significacion que alcanzó desde muy temprano el arte de la *Cetrería* en las costumbres caballerescas de nuestros mayores.

(2) *Las Siete Partidas*, ley XX.ª del tít. V de la II.ª Partida; Prólogo del *Libro de la Montería* de don Alfonso *el Sabio*.

(3) Los lectores que lo desearen pueden consultar cuanto en este punto tuvimos ocasion de notar en los tomos III, IV y VI de nuestra *Historia crítica de la literatura española*.

(4) Hemos tratado particularmente este asunto en el libro *Del estado y educacion de las clases sociales en España durante la Edad-media*, dando á luz

Recibia dicho arte extraordinario impulso en los buenos tiempos de Alfonso el del Salado, llegando á su colmo bajo los auspicios del Rey don Pedro, tan dado por su carácter á todo linaje de magnificencia. Ningun príncipe de España habia distinguido tanto á los hombres peritos en la *volatería*, ni reunido en su corte tan crecido número de aves de caza: con el comendador Ruy Gonzalez de Illescas, reputado en toda la Península por muy perito en la «sçiençia de criarlas et doctrinarlas,» compartian de contínuo el cuidado de los falcones del Rey otros no ménos consumados cetreros, entre los cuales se contaban un Juan Fernandez, que era tenido por el más docto, un Alfonso Mendez, un Juan Criado y otros muchos, en cuyo poder existian en momentos dados más de cuarenta piezas de cada género de aves de caza. Aumentábase este caudal, no sin frecuencia, con los regalos que hacian á don Pedro muy renombrados cazadores, entre los cuales se distinguieron más de una vez prelados tan insignes como don Diego Ramirez de Guzman, obispo de Oviedo, y el ya memorado don Gonzalo de Mena; y puesto en el empeño de allegar lo más selecto, no reparaba el hijo de Alfonso XI en las dificultades, ya comprándolos á muy subidos precios, ya enviando sus falconeros á las más remotas comarcas en busca de neblíes, baharíes, gerifaltes y otros azores «de muy gentiles façiones.» Entre las aves de caza así adquiridas, lograban singular estima un falcon baharí de Mallorca, apellidado la *Doncella;* otro sardo, que habia educado el comendador Gonzalez de Illescas; un *tagarote*, llamado *Botafuego;* un *torzuelo* que habia sido de Garcilaso de la Vega, denominado *Pristalejo*, y un *alfaneque* que llamaban *Picafigo*, «et fuera de don Enrique Enriquez.» El precio de estos pájaros diferia, segun su especie y estado: un neblí pollo altanero valía cuarenta francos de oro; el ya aleccionado en la caza de la garza, se pagaba en sesenta; los mudados se estimaban de setenta en adelante, conforme á su especial ralea (1).

En tal predicamento llegaba el *Arte de la Cetrería* al siglo XV. Tan gallardo ejercicio, que reconocia por objeto «desterrar el ócio y fortificar el cuerpo,» era grandemente recomendado á los que tenian cargo de «criar los fijos de los reyes, é de los príncipes é de los grandes señores,» para que, segun de antiguo venia preceptuado, «los toviessen á todo su poder guardados de ser oçiosos, et trabajassen et fiçiessen ejerçiçios por sus personas é cuerpo en algunas cosas buenas é honestas.»—«Vieron (añadia al propósito el ya citado Pero Lopez de Ayala) que era bien que los dichos señores é príncipes andoviessen algunas oras del dia, como en la mañana et en las tardes, en los campos, é mudassen el ayre é fissiesen con sus cuerpos exerçiçios. Et pues que ansy andavan, que era bien que oviessen omes sabidores en tal arte, etc. (2).» Siendo, pues, magnificencia de señores el tener aves artizadas y el cazar con ellas en los campos, al subir al trono don Juan II, no era de temer el que decayese tan fastuosa costumbre, durante un reinado, en que se extremaban todas las artes del lujo, como no lo era tampoco el que viniese á ménos en tiempo de Enrique IV. Sucedia, en efecto, lo contrario: si en épocas precedentes habian procurado próceres, obispos y caballeros lisonjear á los reyes, siguiendo sus gustos en el criar aves, adoctrinarlas, y ejercitarse con ellas en la *cetrería*, aspirando ahora á una verdadera emulacion, como sucedia infelizmente en las esferas políticas, llegaban á oscurecerlos, siendo muchos los que se pagaron, en la corte de ambos príncipes, de grandes cazadores (3). En particular, eclipsando á los más renombrados de la primera, entre los cuales eran de respetar,

---

la parte relativa á los *estados de nobleza* en la *Revista de España*, donde pueden servirse ver los lectores del Museo que lo desearen, cuanto á la educacion de *los caballeros* concierne.

(1) Recogemos todas estas curiosas noticias relativas al Rey don Pedro del *Libro de Cetrería*, escrito por Pero Lopez de Ayala despues de 1385, durante su prision en Portugal. Aunque se ha publicado últimamente este precioso tratado, nos valemos de los códices L. 149, L. 176, L. 197 de la Biblioteca Nacional, que no han sido consultados con el detenimiento debido en la edicion indicada. De ellos nos valimos tambien ántes de ahora en nuestra *Historia crítica de la literatura española.*

(2) Cód. L. 126 de la Biblioteca Nacional.—Ayala, despues de mostrar «quál fue la raçon que movió á los omes á la caça de las aves,» ponia «por capítulos çiertos todo lo que aprendí (dice), vi é oy en este arte, asy de los plumaies como naturas é condiçiones de las aves E dende la plática del falcon *neblí*, porque es el más noble é más gentil que todos: otrosy porné (añade) las dolençias dellas é melezinamientos é remedios para ellas.»—El buen cazador, esto es, el caballero bien artizado debia, pues, no sólo fortificarse en el ejercicio de la *Cetrería*, sino hacerse perito en todo lo que á ella tocaba. Lo mismo habia preceptuado en su libro de la *Montería* el Rey Sabio, y no otra cosa hacia en el de la *Cetrería* Johan de Sant Fagund, caçador de don Juan II, abajo citado.

(3) Debemos observar que no sólo se preciaban los magnates de esta época de competir con el rey en el aparato desplegado, así en sus casas y palacios, como en sus propios traeres de caza, sino tambien en el tener á su lado muy reputados cazadores. Entre ellos lograban extremado renombre por las nuevas maneras que ensayaban para dar mayor perfeccion al arte de la *Cetrería*, Gutierre García de Dueñas y Juan Gonzalez de Piedrabuena, acreditado ya en el servicio del Infante de Antequera, Martin Ferrandez Portocarrero, Martin Sanchez de Vite y Juan Fernandez de Toledo, cazadores que habian sido de don Juan II, Martin Alfonso de Montemayor, Diego de Castro y Diego Loarte. Entre los magnates se habian señalado, con el magnífico don Alfonso Enriquez, el comendador de Orós, hijo de don Ramiro de Guzman, Juan Nuñez de Villasan, alguacil mayor que habia sido del Rey, y don Luis de Ixar, insigne caballero aragonés, hijo del conde de Aliaga. Tambien se hizo famoso por aquellos dias por sus artificios peregrinos, un caballero napolitano, llamado Guillen de Rogel, que dió motivo á un su hijo del mismo nombre para escribir un libro de *Cetrería.*

por sus conocimientos especiales y por su magnificencia, un Pero Carrillo, que merecia la honra de ser instituido *Falconero mayor* de don Juan II, y un don Alonso Enriquez, que no consentia rivales en este género de grandeza, adelantábase á todos don Beltran de la Cueva, como se habia adelantado en la privanza. Su casa, que oscureció un momento el fausto del palacio real con aparato y majestad de príncipe, excedió á todas en el acopio de las aves de caza, teniéndose él por tan perito en el *Arte de la cetrería* que no vaciló en añadir preceptos al muy estimado libro, escrito por Johan de San Fagund de órden del indicado Rey don Juan, enmendando al par los descuidos ú olvidos de Pero Lopez de Ayala (1).

Hé aquí, pues, cómo llegaba al momento, en que debió ejecutarse la PINTURA MURAL, descubierta el pasado año de 1872 en la ciudad de Toledo, la ostentosa y gallarda costumbre de la *Caza de Cetrería*. En ella, á imitacion sin duda de lo que en otras naciones acontecia, tomaban parte las damas de Castilla con tanta frecuencia que, como en Francia, fueron designados, primero con el título de *falcones de dueñas* y despues con el de *doncellas*, los pollos neblíes que especialmente se les dedicaban. Al lado de las damas solían concurrir á tan grato recreo sus propios hijos, con el doble intento higiénico y moral arriba indicado. Y añadiremos ahora, concertando estas breves nociones históricas con las observaciones que de la misma PINTURA MURAL se desprenden: figurada en ésta una *suerte de volatería*, ¿sería acaso caprichosa hipótesis la que nos llevára á ver en el garzon, que sostenia en su izquierda el *cetro falconario*, al educando que se iniciaba en el ejercicio de aquel arte?... ¿Pudiera parecerlo de igual modo el que la matrona que se halla á su lado, representára la noble madre del jóven magnate, mientras el anciano caballero, que detrás de él se muestra, semejaba al ayo ó maestro, á cuya experiencia se confiaba su crianza? ¿Parecería, por último, ménos fundado el contemplar en los demás personajes de ambos sexos que rodean á los ya indicados, el habitual cortejo de aquel linaje de pasatiempos señoriales? Algunos de los accidentes, notados con oportunidad en la descripcion, contribuyen, sin duda, á robustecer estas no arbitrarias inducciones. Trayendo á la memoria los escudos de armas, conservados por fortuna en el segundo alto ó *mirador* de la Casa número 11 de la Plaza de los Postes, y recordando la enseñanza heráldica que obtuvimos de su exámen, ¿podría, en último resultado, establecerse alguna relacion de familia entre los CARRILLOS que pusieron allí su blason, y el *Pero Carrillo*, falconero mayor de don Juan II?... No quisiéramos pasar plaza de antojadizos, ni ménos de visionarios. Llevada la investigacion hasta donde permite la prudente reserva, propia de este linaje de estudios, contentémonos con las indicaciones expuestas, dejando para otros más afortunados el galardon de mayor acierto.

CONCLUSION.

Tocamos ya al término de la tarea, que nos impusimos, al proyectar el presente ensayo sobre la PINTURA MURAL, DESCUBIERTA RECIENTEMENTE EN UNA CASA PARTICULAR DE TOLEDO. Rara, peregrina, única tal vez entre cuantos monumentos de su especie han llegado á nuestros dias, brindábanos en multiplicados conceptos con muy interesantes investigaciones, propias todas de la ciencia arqueológica y de los estudios artísticos. Levantándonos de la consideracion meramente decorativa á la más trascendental del arte de construir en sus relaciones sociales, hemos procurado reconocer en primer grado los principios fundamentales de la organizacion doméstica de nuestros mayores, para deducir sin violencia lo que esta misma organizacion podia exigir y debia obtener de la arquitectura civil, única llamada á satisfacer las necesidades por aquella engendradas. Hermanándose con los más granados triunfos de

(1) Entre los curiosos MSS. que se guardan en la Biblioteca Nacional existe, bajo la signatura L. 86, un tratado que lleva este epígrafe: «Este es el »libro de Johan de Sant Fagund, caçador de nuestro Señor el Rey, que ordenó de las aves que caçan, el qual libro partió en tres tratados, en cada »tratado el número de sus capítulos» Antes de empezarse el capítulo primero se lee esta nota: «En este libro de Johan de Sant Fagund fizo escrevir el »muy yllustre señor don Beltran de la Cueva, duque de Alburquerque, conde de Huelma, las expiriençias que en los falcones de su señoria experimentó, »añadiendo é amenguando por glosas en los capítulos del dicho libro de Johan de Sant Fagund las dichas expiriençias, que adelante se siguen: las »quales mandó su Señoria á sus caçadores poner, et falló muy provechosas en sus falcones; é mandó sacar su Señoria en este dicho libro las propriedades »de las medezinas.» Las referidas glosas, y principalmente en la relativa al capítulo IX del primer tratado, la cual habla de la «enseñanza de las aves,» rectifican y amplían los preceptos de Ayala, reparando algunas omisiones. Ya hemos indicado que el cazador mayor de don Beltran de la Cueva era Diego Loarte, al cual deben atribuirse sin duda algunas de las *expiriencias* consignadas por mandado del duque de Alburquerque en las glosas mencionadas.

las armas cristianas las más bellas y grandiosas conquistas del arte, le hemos visto dotar á los alcázares y palacios de reyes, príncipes y magnates de muy estimadas joyas y deslumbradores atavíos, no siendo, en verdad, la celebérrima ciudad de los Concilios la que menor ostentacion lograba hacer de este linaje de monumentos. Acariciada durante toda la Edad-media por la riqueza y la magnificencia de los próceres castellanos, trasmitia, en efecto, tan respetada metrópoli al siglo XVI, á despecho de la excesiva piedad religiosa que los cercenaba y desnaturalizaba sin trégua, crecido número de alcázares, palacios y casas mayores, donde, con no dudosa gloria de la cultura española, habian hecho fastuoso alarde de sus progresos las artes toledanas. A la notabilísima nómina de estas construcciones civiles, hoy por desgracia en no pequeña parte arruinadas ó desfiguradas del todo, nómina que establece de una manera inequívoca las diferentes categorías sociales de sus dueños, hemos debido, pues, la enseñanza suficiente para entrar, con pié seguro, en la clasificacion y juicio comparativo de las mismas, siéndonos hacedero en consecuencia fijar, con algun fruto, nuestras miradas en la *Casa*, donde se descubrió felizmente la PINTURA MURAL, objeto de este trabajo.

Reconocido su aspecto exterior; fijada su planta y examinados los diferentes grupos de construccion que en aquel recinto sucesivamente se han aglomerado; descubiertos en alguno de sus departamentos superiores insignes vestigios de decoracion pictórica, fáciles de reducir á época bien conocida, y aptos, por su significacion heráldica, no ya sólo para determinar la hidalguía de los posesores de la referida *Casa*, sino para indicar tambien individualmente las familias, á que pertenecian; tenidas por último en cuenta las nociones, que debíamos á muy autorizados documentos respecto del carácter diferencial de los *Palacios y Casas mayores* de Toledo, levantados durante la Edad-media, y los erigidos al correr del siglo XVI,—posible nos ha sido en efecto, el señalar, sin grave riesgo de error, la categoría social y política de los dueños de aquella nobiliaria morada. No tan suntuosa, ni tan bellamente decorada como las mencionadas *Casas mayores y Palacios*, competia indubitadamente con ellos en la antigüedad de su primitiva fábrica, hecho que venia á poner de relieve el descubrimiento de la PINTURA MURAL con muy peregrinas circunstancias, que hemos procurado consignar, no sin el mayor cuidado. Y no han sido por cierto indiferentes para el estudio, en el doble concepto arriba establecido, demás de las que se referian á la construccion, las que á la misma naturaleza de la decoracion pictórica tocaban.—Ocasion nos ha ofrecido, en efecto, la forma singular en que la PINTURA se ostenta, para reconocer de nuevo la peculiar situacion social de la familia, á quien aquella morada pertenecia, y señalar al propio tiempo el camino que trajo, al través de los siglos, la ornamentacion característica de los muros en alcázares, palacios y casas mayores, enriqueciendo por extremo las producciones arquitectónicas.—Mosáicos, pinturas al temple, paños historiados, sargas pintadas, formando ya sucesiva, ya alternativamente el aparato decorativo de muros y paredes en las magníficas tarbeas y salones de las aulas régias, de las moradas señoriales, y de las casas menores de nobles é hidalgos, nos revelaban, al fijarnos en el salon de la Casa de la Plaza de los Postes, que la modesta posicion de sus nobles dueños, sin desconocer el deslumbrador efecto de los *paños historiados*, se contentaba con el término medio de la pintura mural, pagando así digno tributo á las tradiciones artísticas de las precedentes centurias.

Debia contribuir eficazmente á ilustrar esta crítica observacion, que muestra íntimamente enlazada la vida del arte con la vida social de nuestros mayores, el exámen descriptivo de la PINTURA, tal como el celo y la inteligente solicitud del jóven arquitecto de la ciudad de Toledo alcanzaron á salvarla de la total oscuridad, en que por tantos siglos habia yacido.—Realizado este interesante trabajo, fácil debia sernos, en efecto, quilatar el mérito artístico de produccion tan peregrina, fijando al par los caractéres de su peculiar tecnicismo, y acercándonos en consecuencia á la designacion del momento histórico que habia producido. Ni era en verdad indiferente para este fin su estudio indumentario, dado el trascendental principio de crítica de que los pintores y estatuarios de los tiempos medios reproducen constantemente en sus obras la actualidad, á que pertenecen, y habida sobre todo consideracion á que la PINTURA MURAL, que en tan vario concepto analizábamos, interpretaba realmente una escena de costumbres españolas. Pedidas sus enseñanzas á las leyes suntuarias de Castilla, durante los siglos XIV y XV; consultados los moralistas de la época de don Juan II y de Enrique IV, cuyo elocuente testimonio arroja extraordinaria luz sobre la corrupcion de las costumbres, nacida de los excesos del lujo, que inficionaban al propio tiempo todas las esferas sociales; escuchadas las nobles protestas del sacerdocio, que, al señalar como causas de los castigos del cielo aquellos escándalos, nos revelan con muy preciosos pormenores, que en vano buscaríamos en más directos documentos, el inverosímil anhelo de ostentacion, que avasallaba lo mismo á los moradores de las más ricas ciudades que á los de

las más humildes aldeas; consideradas por último, las circunstancias especiales que rodean á los personajes representados en la PINTURA MURAL, respecto de sus arreos personales, en trajes y joyas,—no podíamos abrigar duda en que, coincidiendo todos estos hechos con el estado del arte en el referido monumento revelado, no podia sacarse su ejecucion de mediados del expresado siglo XV.

Al obtener este resultado, un tanto satisfactorio, asaltábanos el deseo, indicado ya en la introduccion de la presente *Monografía*, de investigar el asunto en la PINTURA MURAL interpretado; y ponderados los principales accidentes que en la parte conservada resaltan, tanto respecto de la unidad de accion, que debió dominar en todo el cuadro como de ciertos característicos pormenores, hemos recibido cual no inverosímil hipótesis, la de que la escena campestre figurada en el muro del *palacio* ó salon de la Casa número 11 de la Plaza de los Postes de Toledo, representa una *Partida de cetrería*. Favorecida esta racional deduccion por la extraordinaria preponderancia que logra el arte de la caza en la España de la Edad-media, no se robustece ménos con la predileccion que, al correr del siglo XV, y muy especialmente entre los allegadizos cortesanos de Enrique IV, obtiene el pintoresco cuanto gallardo ejercicio de la *volatería*, escuela al par de la juventud dorada y deleitoso pasatiempo de las más ilustres damas de Castilla.—Recordando algunos de los precedentes heráldicos, asentados al examinar el edificio, donde la PINTURA MURAL fué descubierta, si no hemos hallado sólidos fundamentos para llegar á una demostracion respecto de los personajes allí retratados, hemos podido indicar al menos que existen algunas relaciones tal vez no infecundas entre los dueños de la expresada *Casa* y uno de los más ilustres cultivadores del *Arte de la cetrería*, durante la primera mitad de la memorada XV.ª centuria.

Hemos hecho, pues, los mayores esfuerzos para poner en luz la PINTURA MURAL, RECIENTEMENTE DESCUBIERTA EN UNA CASA PARTICULAR DE TOLEDO. Llevados de este intento, hemos procurado determinar, conforme á los principios de la ciencia arqueológica y á los avisos de la historia del arte, cuantas relaciones nos ha sido posible establecer entre las manifestaciones de la arquitectura civil en la Península Ibérica y la vida social de nuestros mayores; y á fin de llegar con alguna esperanza de acierto al término de estas nada fáciles tareas, hemos pedido una y otra vez sus enseñanzas á los documentos coetáneos que podian contribuir al más completo logro de nuestras aspiraciones. No presumimos, sin embargo, de haber resuelto con igual fortuna las cuestiones que nos han salido al paso en este ensayo, dada por una parte la novedad del estudio y considerada por otra la escasez de noticias locales, con que hemos luchado. De cualquier modo, si el mismo convencimiento de las dificultades que ofrece entre nosotros este linaje de investigaciones por su especial naturaleza y por el atraso general en que todavía yacen, nos persuade de que no es tan cumplidero como apetecible el recoger de ellas colmado fruto, sirva ahora, como siempre, de excusa á nuestro empeño el buen propósito con que lo hemos acometido, cual debe tambien servir de estímulo á más expertos cultivadores de la ciencia arqueológica la insuficiencia de este nuestro modesto trabajo. Era realmente el descubrimiento de la PINTURA MURAL de la Casa número 11 de la Plaza de los Postes en Toledo, reconocidos su especial carácter y naturaleza, un acontecimiento no indiferente en los anales del arte y de la Arqueología de nuestra Edad-media: publicándose á dicha el MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, mengua hubiera sido en verdad el condenar al perpétuo silencio, que ha devorado por desgracia hasta la memoria de otros mil monumentos del arte español, tan peregrino hallazgo. A evitar la acusacion que se hubiera desprendido de este hecho, hemos, pues, acudido con la presente *Monografía;* y ya que no haya coronado el éxito nuestros esfuerzos, conste al ménos que no ha podido ser más plausible nuestro propósito.

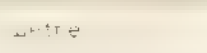








5/8 del natural



PEINES DEL SIGLO XV

(MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL)

PEINES DEL SIGLO XV,

CONSERVADOS

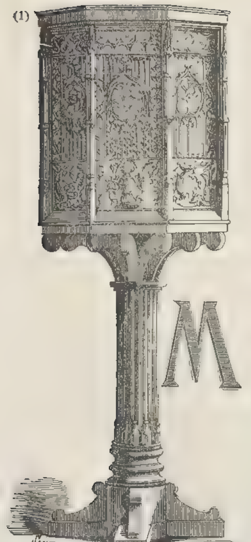
EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

POR

DON JOSÉ VILLA-AMIL Y CASTRO,

INDIVIDUO DEL CUERPO FACULTATIVO DE ARCHIVEROS, BIBLIOTECARIOS Y ANTICUARIOS,
Y CORRESPONDIENTE DE LA ACADEMIA DE LA HISTORIA.

I.

(1) 

MIENTRAS el hombre no se desdeñó de utilizar para saludable abrigo y vistoso adorno de su persona la cabellera con que la Madre Naturaleza le cubrió el cráneo, fuéle indispensable emplear un instrumento con que acudir al necesario aseo y al conveniente arreglo de ella. De que ese instrumento se hubiese reducido en algun tiempo al sencillo estilete, al punzon de hueso de los tiempos *prehistóricos* y al *acus crinalis* de los romanos, poseemos algunos datos, fundados muy principalmente en que de semejantes objetos se sirven todavía para tales usos algunas gentes que perseveran en el estado salvaje. Pero la existencia de peines del mismo sistema de fabricacion, más ó ménos rudimentario, que el de los actuales, está comprobada ya como propia de unos tiempos muy primitivos, segun lo acreditan los ejemplares descubiertos en Dinamarca y en otros países (2).

La historia de los peines resulta estrechamente enlazada con la de los peinados, ó más bien con todo lo que se refiere á la conservacion de la cabellera; por tanto, natural y lógico nos parece emitir algunas breves consideraciones fisiológico-históricas acerca de este asunto.

Son los cabellos para el hombre recuerdo permanente y vivo de su analogía con los animales, al paso que rico elemento de adorno personal. Colocado el principal núcleo de lo que los fisiólogos han llamado secrecion pilosa en la parte más elevada y noble del cuerpo humano, parece que con ella acudió la Sapientísima Naturaleza á proveer al cráneo, asiento y morada del centro de las sensaciones, de la vigorosa proteccion que le ofrece el denso y fuerte cuero cabelludo. Además, siendo los cabellos malos conductores de la electricidad, reservan al cerebro de la influencia de tal flúido,

(1) Púlpito del refertorio de San Márcos de Leon, hecho con tablas entalladas durante el siglo XV, existente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

(2) En la conocida obra de M. Le Hon *L'homme fossile*, se incluyó el dibujo de un peine de hueso asignado á la Edad de la piedra pulimentada, pág. 139 de la segunda edicion.

manteniéndole en cierta manera de aislamiento; y, por otra parte, puedan ó no mirarse los cabellos como una vía de excrecion, ó como un emuntorio de que se sirve la naturaleza para arrojar algunos principios enteramente inútiles, si no perjudiciales en la economía, la série de los acontecimientos observados revelan que se comete imprudencia, en ocasiones muy lamentable, al cortar sin precaucion una cabellera que fué larga durante cierto tiempo, porque semejante hecho suele ir acompañado de accidentes graves.

No llenan, sin embargo, los cabellos funciones indispensables en el organismo de la vida humana. Verdad es esta bien á las claras comprobada, con ver que de ellos está privado el hombre al tiempo de su nacimiento y que los pierde á la vejez. Del mismo modo que estando recubierto, por lo general, nada más que de escasos y mal desarrollados pelos por la casi totalidad del cuerpo, no le proporcionan, al contrario de lo que sucede con los irracionales, abrigo contra los rigores del frio y del calor, proteccion para las lluvias, ni defensa contra la accion de los instrumentos vulnerantes; así como tampoco le prestan, cual sucede á algunos animales, los recursos para la sensacion del tacto, de que el hombre, en verdad, no necesita por disponer de muy superiores órganos de ese sentido (1).

El uso de alimentar y conservar la cabellera, universalizado en las mujeres de todos tiempos, no lo ha sido, ni mucho ménos, en los varones de los pueblos antiguos. Los romanos y los griegos se desdeñaron de utilizar ese abrigo y ese rico elemento de adorno; y por una contradiccion, de que en la vida de los pueblos no escasean los ejemplos, cuando, hace siglo y medio, era tan vehemente la pasion por todo lo clásico, el gusto por los enormes peinados tomaba un desarrollo entre los hombres, de que no habia existido ejemplo en la historia de la humanidad.

En Oriente mereció gran estimacion el poseer largas melenas, y ejemplo de ello nos suministra la tradicional figura de Jesucristo. Pero San Pablo (2) se pronunció abiertamente contra el uso de alimentar la cabellera, alegando que la naturaleza misma enseña que es vergonzoso al hombre dejar crecer sus cabellos, cuyo principio fué llevado al extremo por los monjes, que no se contentaron sino con ostentar al desnudo casi por completo la piel del cráneo.

Los pueblos germanos, y en particular los suevos, pusieron especial esmero en el arreglo y disposicion de la cabellera. Ya de tiempos muy antiguos, y segun noticias trasmitidas por Plinio, Séneca, Juvenal, Marcial y Tácito (3), la cambiaban de color por medio de un jabon especial hecho de sebo de cabra y cenizas de haya; la cubrian de brillantes polvos auríferos; la anudaban en lo alto de la cabeza; la esparcian sin órden ni arreglo durante los duelos; y sobre su arreglo establecieron distinciones entre el hombre libre y el esclavo.

Adoptada la moda de rasurarse por completo la parte superior de la cabeza, cuando, al comenzar el siglo v, verificaron su gran invasion en el Mediodía, quedó patrimonio exclusivo de los reyes, de los príncipes y de los grandes señores el conservar la totalidad de los cabellos; los cuales llegaron á ser tenidos en tal manera de veneracion, que los de los reyes francos, segun dice Agathias, nunca los cortaban, sino que se les conservaban los mismos con que nacian. La rasura fué la gráfica forma de degradar á un príncipe, y tal se hizo con Wamba y lo ejecutó Clodoveo con Cararico, rey de los mercianos: la manera más delicada de saludar era arrancarse un cabello y presentarlo á quien se saludaba; y, dando á la cabellera valor equivalente al que se concede al honor en nuestros dias, llegó á ser uso establecido, entre los nobles y gente libre, el jurar por ella.

Al contrario, la clerecía alta y baja abdicaba la cabellera, porque constituyéndose el sacerdote siervo de Dios al tiempo de pronunciar sus votos, justo era que le sacrificase lo que entónces pasaba por símbolo de la libertad. Por otra parte, buscando la abolicion de las prácticas paganas por el medio de revestirlas de carácter sagrado, consignáronse en los sacramentarios (4) fórmulas de preces que el sacerdote debia recitar al cortar la barba ó los cabellos.

Con intervalos más ó ménos ligeros, imperó por todo el trascurso de la Edad-media la aficion á las melenas, cortas ó largas y dispuestas de una ú otra manera, á pesar de las censuras persistentes y continuadas de la clerecía, consecuente á la doctrina expuesta por San Pablo. Los monumentos nos suministran abundantísimos ejemplares de la existencia de esa aficion, y de la longitud y espesura de las abundantes cabelleras de nuestros antepasados, de que á su

(1) Puede verse, entre lo contenido en otras muchas obras largas de citar, lo que sobre los cabellos dice Brachet en su *Physiologie elementaire de l'homme*. Lyon, 1855.

(2) En una de sus Epístolas á los de Corintio.

(3) Se citan en la *Histoire des modes françaises, ou revolutions du costume en France, depuis l'établissement de la Monarchie jusq'à nos jours Contenant tout ce qui concerne la tête des Françaises, avec de recherches sur l'usage des Chavelures artificielles chez les Anciens.* Amsterdan, 1773. Allí mismo se encuentran muchas de las noticias que siguen.

(4) Se encuentran en el de San Gregorio.

vez dan testimonio irrecusable las considerables dimensiones y la extremada fortaleza de los peines (accesorio indispensable del tocador entónces), que poseemos, y de los que son curioso ejemplo los dos de boj que motivan estas líneas: los cuales alcanzan, segun la lámina revela, el primero 260 milímetros de largo, por 140 de ancho y 15 de grueso máximo por un lado y 17 por otro; y el segundo 245 de largo, 172 de ancho y 15 de grueso.

Como queda indicado, el uso de peines data de antigüedad muy respetable. Reduciéndonos á tiempos relativamente modernos y conocidos, hallamos que Rich (1), apoyando sus asertos en las correspondientes citas, establece que los romanos usaron para los cabellos el peine—*pecten*—hecho de boj ó de marfil, así espeso—*denso dente*—como claro—*rarum pecten*,—especie de escarpidor empleado para cortar el pelo, colocándole por debajo de las tijeras para impedir llegar demasiado al ras. Su forma, segun el dibujo que dá ese autor, tomado de un original de procedencia antigua, era ya la misma exactamente de la que se dió tantos siglos despues á los de que ahora nos ocupamos, y la misma que, en mucha menor escala, tienen todavía las actuales lendreras.

Hace notar el abate Martigny (2), que en las sepulturas cristianas se han encontrado con bastante frecuencia peines de marfil y de boj; tres de los cuales ha publicado Boldetti (3), uno de ellos provisto de una inscripcion —EVSEBI. ANNI— que demuestra perteneció á un sujeto llamado Eusebius Annius. Este mismo Boldetti asegura haber encontrado muchos peines metidos aún en los sepulcros de los cementerios; á lo cual añade Martigny, que no

---

(1) *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*, traducido por Cheruel, en el que cita, sin insertarlos, los siguientes textos:
Marci Valerii Martialis, *Epigrammata*, lib. XVI.

XXV.

PECTEN AD CALVAM.

Quid faciet, nullos hic inventura capillos,
Multifido buxus quæ tibi dente datur?

Publii Ovidii Nasonis, *Metamorphoseon*, lib. IV, 311.

Sæpe Cytoriaco deducit pectine crines.

Claudii Claudani, *De Nuptiis Honorii et Mariæ*, 102.

.... Dextra lævaque sorores
Stabant Idaliæ, largos hæc nectaris imbres
Irrigat; hæc morsu numerosi dentis eburno
Multifidum discrimen arat; ....

Este autor menciona además los peines en los lugares siguientes:
Præfatio, *In Nuptias Honorii et Mariæ*, 17 y 18.

Tum Phœbus, quo saxa domat, quo pertrahit ornos,
Pectine tentavit nobiliore lyram:

De Raptu Proserp., lib. II, Præf. 15.

Et, resides levi modulatus pectine nervos,
Pollice festino mobile duxit ebur.

En la nota puesta en la edicion Didot, 1824, de las obras de este autor, se dice: *De pectine* hic ponam, quod versatus circa X, 235 et XXII, 172, ut denuo considerare possem hæc distuli, quodque tanto magis hic ponendum, quum videam in Thesauro negligentius hunc locum esse tractatum. Puto igitur pectinem esse instrumentum eburneum, aliquot dentibus instructum, adeoque crinali pectine simile. .... Fuisse illum pectinem pollici accommodatum, hic locus suadet. Res dubio forte careret, si exstaret statua Orphei, quam tempore Julii III. P. M. inventam Romæ dicit Nascimbænius ad Æ. VI, 647; quæ sinistra manu citharam; dextra vero pectinem tenebat. In l. c. Virgilii Orpheus.

Obloquitur numeris septem discrimina vocum.
Iamque eadem digitis, jam pectine pulsat eburno.

Fuerit itaque *pecten* plectri species: quæ vox etiam bacillos, malleolos, ungues adscititios, comprehendere potest, quibus tangi chordæ potuere.
Tibull, lib. I, Elegia IX, vers. 67 y 68.

¿Tunc putas illam pro te dispone crines?
¿Aut tenues denso pectere dente comas?

M. Accii Plauti Sarsinatis Umbri *Captivi*. Actus II, Scena II, 16 á 19.

TYNDARUS. Nunc senex est in tonstrina, nunc jam cultros adtinet.
Ne id quidem involucre injicere voluit, vestem ut ne inquinet.
Sed utrum, strictimne adtonsurum dicam esse, an per pectinem,
Nescio: verum si *frugi'st*, usque admutilabit probe.

(2) *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*. Paris, 1865. Artículo *Peignes*.
(3) Pág. 503, tav. III, núms. 22, 23 y 24, segun la cita de Martigny.

parece admisible que el uso de depositar peines con los cadáveres envuelva ninguna intencion simbólica, ni tampoco que tales utensilios fuesen depuestos en esos parajes en el concepto de instrumentos de martirio; siendo, por el contrario, muy aceptable, que semejante práctica se refiera al uso tan comun en la antigüedad de encerrar en la tumba los objetos, y en particular los que ahora se llaman universalmente de *toilette*, que fueran de uso del finado.

Desde los primeros siglos de la Edad-media aparecen empleados ya los peines de marfil, de hueso y de madera dura, que fueron esculpidos y ricamente trabajados, y adornados con frecuencia de pinturas y dorados; y por las repetidas menciones que se encuentran de los de marfil, se viene en conocimiento de que fueron los preferidos y los más en boga, por casi todo el trascurso de la Edad-Media.

Ateniéndonos á los que cita Viollet-le-Duc en su *Dictionnaire du mobilier française*, las dimensiones de los nuestros son excepcionales, pues que el civil, ó de uso comun, representado en una de las dos figuras que dá de peines, de hechura idéntica á los nuestros, no pasa de 150 milímetros de largo por 117 de ancho: dimensiones algo menores que las del otro, de que incluye tambien dibujo, litúrgico, antiguo, del tiempo que ahora se dirá, y montado en plata dorada en el siglo XII, que mide 22 centímetros de largo, pero en el sentido de las púas, por 10 de ancho.

Que los peines entraban en el número de los objetos litúrgicos, es á todas luces incuestionable, y un hecho perfectamente averiguado por abundantes testimonios de escritores eclesiásticos y por las noticias conservadas de que algunos peines de marfil formaban parte del mobiliario sagrado de la primitiva Iglesia: consecuencia del uso establecido de que el sacerdote arreglase sus cabellos ántes de aproximarse al altar para aparecer decente ante la presencia de Dios. De haber existido semejante uso dá cuenta Du Cange en estas palabras: *Pectem inter ministeria sacra recensetur*, *quod scilicet sacerdotes ac clerici antequan in ecclesiam procederent crines pecterent* (1). Y tal uso está acreditado por las palabras contenidas en el Pontifical Romano, donde se habla de un peine de marfil que debe ser colocado sobre la credencia, cerca del altar, en la ceremonia de la consagracion de un obispo; y con el cual debe arreglarse los cabellos despues de habérsele enjugado con miga de pan el aceite de la uncion de la cabeza y de las manos, cuando, verificada ya la tradicion del anillo y la porreccion del libro de los Evangelios, el electo se acerca á la credencia: rúbrica que el abate Pascal (2) no admite se pueda tachar de minuciosa, como no puede tacharse de tal á ninguna que tenga por objeto la mayor decencia exterior en el ejercicio de las funciones sagradas.

No ménos le acredita la fórmula que se encuentra en los Pontificales y Misales de las oraciones que deben recitar los oficiantes al tiempo en que, como antiguamente se hacía, dispuesto el obispo á subir al altar para celebrar de pontifical, sus ministros le peinaban — lo que, segun Durando de Metz (3), tambien se hacia con el sacerdote —; cuya fórmula en el antiguo Pontifical de París está concebida en estos términos: *Intus exteriusque caput nostrum totumque corpus et mentem meam*, *tuus Domine*, *purget et mundet Spiritus almus.*

Además, del uso del peine para la persona del Sumo Pontífice, en determinadas solemnidades, se poseen repetidos testimonios. De él hace mencion el canónigo Benedetto (4), en la curiosa descripcion que nos ha dejado de la procesion que, con motivo de las *Letanías mayores*, hacía el Papa desde San Juan de Letran á la Basílica del Vaticano. Otro escritor, Chancellieri (5), refiere que las manchas de polvo y de sudor que cogia el Pontífice en esas procesiones, que solian ser muy largas, se las quitaba con un peine que le presentaban el diácono y el subdiácono para que se arreglase la cabellera despues de echarse una tohalla por las espaldas; lo que verificaba en las sacristías de diversas iglesias, donde tambien se solia lavar los piés y hasta descansar en un lecho preparado al efecto por la avanzada edad que, de ordinario, solia tener el Papa. Y en un MS. del Vaticano citado por Gattico (6), se consigna que son necesarios para la persona del Papa, en ciertas solemnidades, un peine, y una tohalla destinada á que se la eche sobre los hombros mientras se le peina — *Sunt necessaria pro persona pontificis pecten*, *et tobalea circumponenda collo ejus*, *quando pectinatur*.

Por otra parte, la existencia de peines litúrgicos está más que suficientemente comprobada por la mencion que de

---

(1) *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis.*
(2) *Dictionnaire de la liturgie* — Enciclopedie Migne — palabra *peigne.*
(3) *Rational* de los divinos oficios.
(4) Núms. 57 y 146.
(5) *De secretariis basilicæ Vaticanæ*, tomo I, pág 294. Y *Tre pontific.*, pág. 87.
(6) *Act. cærem.*, pág. 179.

ellos se hace en varios inventarios citados por Du Cange, bajo las siguientes denominaciones: *Pectem auro paratum unum concedimus—Item, pectinem unum ex ebore— Pectinem eburneum unum — Sex pectines eburnei— Pectem unum de ebure* (1).

Muchos de esos peines, monumentos de una muy alta antigüedad, se conservan todavía en los tesoros sagrados de las iglesias del extranjero, y el doctor Labus cita copia de ellos en su obra sobre las antigüedades de San Ambrosio (2). Es célebre, y uno de los más antiguos entre todos, el conservado en el Tesoro de la Catedral de Sens, que perteneció á San Lupo, obispo de Troyes, en el siglo v, y cuyo dibujo han publicado Millin (3) y Viollet-le-Duc en la obra atrás citada. Tiene dimensiones muy considerables, 22 centímetros de largo por 10 de ancho; se compone de dos órdenes de dientes, de los cuales los del uno están separados con anchura, y los otros son medianamente fin os; está engarzado en plata desde el siglo xiii, y adornado de piedras preciosas y de animales simbólicos; corre por él una inscripcion en que se lee: PECTEN S. LUPI; y la escultura sobre marfil es lo suficientemente bárbara para permitir que se asigne al siglo v.

Estos peines litúrgicos, en fin, proporcionaron ocasion al citado Durando de Metz para engolfarse en largas disertaciones místicas sobre su empleo como preparacion para el Santo Sacrificio; dándole por principal significacion la de que el celebrante en el momento de usarle debe rectificar sus intenciones de la misma manera que, con el auxilio del peine, arregla su cabellera. A lo cual, el citado abate Pascal añade que tiene aquí oportuna aplicacion el caso de que *para los que aman á Dios todo coopera al bien.—Diligentibus Deum omnia cooperantur in bonum.*

II.

Como monumentos iconográficos, los dos peines conservados en el Museo Arqueológico Nacional, encierran no escasa importancia. Los asuntos representados en ellos, aunque evangélicos todos, pertenecen á género distinto los del uno que los del otro; pues que para el primero se tomaron de los últimos y más terribles trances de la vida del Salvador, y para el segundo, por el contrario, se eligieron las más regocijantes y solemnes de su venida al mundo: la *Prision*, la *Presentacion á Pilatos*, la *Conduccion de la Cruz* y la *Crucifixion:* la *Anunciacion* y la *Adoracion de los Reyes*.

A la eleccion de tales asuntos, que son los que comunmente se encuentran en los peines historiados, segun indican los que cita Viollet-le-Duc, y que responden los unos á ideas y sentimientos muy diversos que los otros, no aparece, por consiguiente, que hubiese presidido un principio pre-establecido para la ornamentacion de esta clase de objetos de aseo. Vice-versa, la variedad misma de esos asuntos demuestra, que sacados que fuesen, como hace notar ese mismo autor, de la vida de Jesucristo, hallábase indiferente el que las ideas que expresasen estuviesen ligadas á sentimientos conmovedores y penosos, ó alegres y agradables.

El primero de que corresponde hablar, adoptando el órden cronológico, y comenzando por los de más sencilla composicion y por el en que más predominan los objetos accesorios por su número y dimensiones, es el de *la Anunciacion*. La Vírgen, envuelta en ámplio manto que no descubre sino el guarnecido escote de la túnica, y el Arcángel, vestido de larga túnica y provisto de grandes alas, las dos solas figuras que entran en él, están colocados una á cada extremo de una gran mesa cuadrangular y de faldones recortados formando tréboles claveteados todo alrededor, sobre

(1) Esos peines son mencionados: el primero, en el testamento, otorgado en 837, del conde Everardo: los seis penúltimos, en una carta de 1231, apud Castellum in *Hist. Occitan.*; y el último, en otra carta de Juan, arzobispo capuanense, fechada en 1301. Cita tambien Du Cange á Guido Disipe Farfensi (cap. XLVII), quien enumera los peines entre los utensilios ó mobiliario de los monjes.—*Omnibus fratris butur... Pecte ie cum dumento* (acus) *capellum in capite quod alia nomine capitum vocatur.* Y cita asimismo una escritura de fraternidad otorgada en 908 entre el Monasterio de San Gall y algunos obispos, en que se lee: *Præsul pyrale congregationis intravit, Pectinesque eburneos magnitudine et artificio insignes catenis ferreis ibidem suspendi*, de cuya cláusula, advierte Du Cange, que se desprende, que entónces los monjes no estaban tonsurados. Este mismo autor, en la palabra *pectinare*, cita las *Leges Palatinæ Jacobi II Reg. Majoricæ* (tomo III, SS. Junii), en que se encuentra *Ut videlicet caput nostrum Pectinet opportuno tempore*, y las *Consuetudines Sangerm. inter Instr. Hist. ejusdem Monasterii* pág. 136), donde se lee: *Ibunt ad lavatorium lotum manus suas et Pectinabunt se in parte claustri versus eleemosinam*, lo que parece argüir igual falta de tonsura.

(2) Pág. 49, segun la cita de Martigny.

(3) Tomo I, pág. 97, lám. 1, núm. 9 de su obra sobre los Monumentos del Mediodía de Francia.

la cual, y en medio de ella, está puesto un panzudo jarron con la simbólica azucena, emblema de la virginidad, no con exceso de exactitud representada, y del lado de María un atril giratorio, que contiene un libro abierto por donde están escritas las palabras ECCE ANCILLA DOMINI, que, segun San Lúcas (1), pronunció la Vírgen al escuchar de boca del Arcángel que *el Espíritu Santo descenderia sobre ella y que la virtud del Altísimo la cubriria con su sombra, ó fecundaría*. Las pronunciadas por el divino mensajero al saludarla, AVE: GRA PLENA: DUS: TECUM S, están escritas así en la faja, ó filáctero, desplegado ante él formando una gran S. Sobre la Vírgen aparece la divina paloma tocándola en la frente con el pico; detrás de ella se eleva un monumental edificio, rodeado de arquerías, alumbrado de ventanas partidas y adornado de extenso zócalo cubierto de menudos losanges conteniendo flores de lis, y á espaldas de San Gabriel se levanta una palmera.

Más complicado asunto el de *la Adoracion de los Reyes*, ofrece hasta siete figuras. La de la Vírgen, que ostenta larguísima cabellera, viste manto sujeto con doble agrafo sobre el escote de la túnica, está sentada, y tiene en sus rodillas al Niño-Dios completamente desnudo, ocupa el centro de la composicion, pero no del espacio en que se extiende. El más anciano de los reyes, ha depuesto su corona en el suelo, y, arrodillado, ofrece un cáliz al Niño-Dios, el que echa sus manos al presente expresando una avidez de dones muy propia de las obras del Renacimiento y muy comun en ellas, que contrasta notablemente con la dignidad y nobleza que suele respirar en las representaciones de este mismo asunto, hechas en la Edad-media, colocado en actitud de bendecir al que se los ofrece. Tras de ese primer rey está el de mediana edad, barbudo como el otro y como él vestido de ropa talar, puesta la corona en la cabeza y con una gran caja esférica y galloneada en la mano. Más atrás se colocó el tercero, de pié como el anterior, con la corona sobre la cabeza y en la mano una caja muy semejante á la que ese tiene, pero algo más pequeña y provista de un pié de cáliz; y, exagerando la edad que la tradicion ó la leyenda le señala, se le representó imberbe, y vestido de manera muy distinta que los otros dos, con traje mucho más airoso y elegante. A continuacion se esculpió un caballero vestido de calzas y ropilla lisa, cubierto con un sombrero, quizá bacinete cónico, de hechura de embudo rematado en una bolita, y empuñando un cetro, ó pequeño baston; de cuyo caballo no se puso, por falta de espacio, el cuarto trasero. Al otro lado, detrás de la Vírgen, está San José; vestido de túnica, manto abrochado bajo la barba, con gorro grande caido atrás, de pié, y apoyado en un robusto báculo; ante el portal, compuesto de una aguda techumbre á dos aguas, sostenida por tres columnas en el costado que se ve, y con dos banderas que ostentan la cruz y flotan sobre los vértices de ambos frontones. Al lado del portal aparecen metidos en un establo, cerrado por un zarzo, el buey y la mula, y encima de Jesús se destaca la estrella, de seis puntas, que guió á los Reyes hasta el sitio donde él se hallaba.

En uno y otro de los asuntos de este peine se ve á la Vírgen con nimbo. En el de la Adoracion le tiene rayonado muy someramente, y en el de la Anunciacion, mucho mayor y guarnecido de una orla zigzageada. Igual á éste le lleva el Arcángel, y el Niño-Dios le tiene con unas rayas poco perceptibles que parecen indicar la Cruz.

Los Reyes Magos ofrecen variedad estimabilísima de vestidos, así en la clase como en el corte. Dos visten, como queda dicho, ropas talares. El más anciano con un corpiño, especie de chaqueta de pieles, encima, y abierta por el costado desde abajo de las nalgas; y el otro largo ropon suelto de mucho vuelo, formando pliegues verticales de cañon, muy rígidos, y abierto completamente por los costados y sujetado en cada uno con un agrafo, y encima un gran cuello ó pequeña esclavina que aunque sin ninguna indicacion debe figurar de pieles, porque tales se usaban en la época en que se esculpió esta obra.

El del tercer rey, de pronunciado sabor francés, difiere mucho de los que llevan los otros dos. Sobre las ajustadas calzas lleva una ropilla, que cuelga poco del cinturon que la sujeta por muy abajo de la cintura, con mangas abiertas desde el codo y tan largas que llegan al suelo. Completa su adorno ancho cuello, repicoteado alrededor y con puntas, sujeto por un broche ó grueso boton; y su calzado es de largura extremada, aunque no de tanta como la que se le solia dar por esos tiempos.

---

(1) Este es el único Evangelista (en el cap. I, vers. 26 y siguientes) que refiere el suceso de la Anunciacion, y lo hace en los siguientes términos: .... *missus est Angelus Gabriel á Deo in civitatem Galileæ cui nomen Nazareth, ad Virginem desponsatam viro, cui nomen erat Ioseph, de domo David, et nomen virginis Maria. Et ingressus Angelus ad eam dixit: Ave gratia plena: Dominus tecum: Benedicta tu in mulieribus. Quæ cum audisset, turbata est in sermone ejus, et cogitabat qualis esset ista salutatio. Et ait Angelus ei: Ne timeas Maria, invenisti enim gratiam apud Deum: ecce concipies in utero, et paries filium. .... Dixit autem Maria ad Angelum: Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco? Et respondens Angelus dixit ei: Spiritus Sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi. .... Dixit autem Maria: Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum. Et discessit ab illa Angelus.*

La representacion del acto de adorar los Magos á Jesús no está hecha con sujecion estricta al texto evangélico (1), pues que en él se dice que para adorarle entraron en la casa—*intrantes domum*—y aquí están colocados la Vírgen y el Niño á la puerta y algo afuera del establo ó portal. En cuanto al número de los Magos, no expresado en el texto Evangélico, que no habla de ellos sino en términos harto sucintos, adoptó el artista la opinion corriente, conforme con la emitida por San Leon *el Grande*, en su trigésimo Sermon de los que compuso sobre la Epifanía, de que eran tres.

Tambien adoptó la opinion de los que, tomando pié del contexto de aquella profecía, *Reges Tharsis et insulæ munera afferent, Reges Arabum dona adducent*, les llamaron reyes, como lo hizo el citado Papa en esos sermones, y Benedicto XIV: dado caso que la Iglesia deja en libertad de creer que lo fuesen, ó no pasasen de simples *magos*, filósofos ó sabios, más ó ménos influyentes en los negocios de Estado, como en gran manera lo fueron en Persia (2).

El peine mayor presenta dos escenas de la Pasion en cada cara, ofreciendo en ambas la particularidad de estar colocadas de derecha á izquierda. En la una cara se ven *la Prision* y *la Presentacion de Jesús ante Pilatos*, compuesta la primera de tres figuras y de cinco la segunda: en la otra *la Conduccion de la Cruz* y *la Crucifixion*, que juntas reunen hasta doce figuras.

La composicion representativa del acto de la prision, ó del prendimiento, no puede ser más sencilla. Reducida como se acaba de decir á tres figuras, la de enmedio es la de Jesucristo, en actitud tranquila y resignada, en el acto de reprender á sus enemigos por el aparato con que venian á prenderle, formando notable contraste con las de los judíos de esta escena, puestas, como las de la siguiente y cual generalmente se hacía, en caricatura; á su izquierda un sayon ó ministril le echa una mano á la nuca y con la otra le coge el brazo izquierdo en ademan, que no permite tomarle por Judas, de prenderle materialmente conforme á las palabras de San Mateo y San Márcos (3); cuya accion secunda el tercer personaje que, en posicion violentísima, con las piernas colocadas de ridícula manera apoyando el pié derecho en una piedra grande del suelo y el izquierdo en una cadera del Salvador, le empuja con una pica, como aguijoneándole para que ande. Un perro melenudo, puesto para llenar el hueco que dejaron las abiertas piernas de esta figura, y colocado en actitud que pudiera decirse paralela á la de ésta, completa el cuadro, azuzando tambien á Jesucristo para que ande. Al extremo opuesto está Pilatos sentado en un asiento mal indicado, vestido de ámplio ropaje talar, cubierto de un gran gorro ó bonete, que tan bien pudiera pasar por sombrero aleman como por persa, y colocado á la puerta de un edificio, conforme á la tradicion, ó á la costumbre todavía existente cuando se labró este peine, de administrar la justicia al aire libre y á la puerta de las iglesias ó de las cámaras de los magnates ó de los magistrados. Ante él está Jesús entre dos ministriles ó sayones, de los cuales el uno le tiene echadas las manos

---

(1) Tambien un solo Evangelista (San Mateo, cap. II) refiere la visita de los Magos á Jesús. Usa estas palabras: *Cum ergo natus esset Iesus in Bethlehem Iuda in diebus Herodis regis, ecce Magi ab Oriente venerunt in Ierosolymam, dicentes: Ubi est qui natus est rex Iudæorum? vidimus enim stellam eius in Oriente, et venimus adorare eum. . . . . . Qui cum audissent regem, abierunt, et ecce stella, quam viderant in Oriente, antecedebat eos, usque dum veniens staret supra, ubi erat puer. Videntes autem stellam gavisi sunt gaudio magno valde. Et intrantes domum, invenerunt puerum cum Maria matre eius et procidentes adoraverunt eum: et apertis thesauris suis obtulerunt ei munera aurum, thus, et myrrham.*

(2) La Adoracion de los Reyes fué un asunto de ornamentacion iconográfica muy prodigado en la segunda parte de la Edad-media, así en los monumentos arquitectónicos, entrearcos y capiteles, cual en objetos de mobiliario. Parece ser que la vaguedad misma del asunto prestaba incentivo á la imaginacion de los artistas para representarle y á la de los fieles para hallar placer en su contemplacion, como se la prestó á los poetas, de que es ejemplo el curioso poema nuestro del siglo XII sobre ese asunto. Sin embargo, áun cuando efectivamente la vaguedad con que se expresó San Mateo respecto á estos inspirados personajes es muy grande, todas las representaciones plásticas de ellos aparecen sujetas ya á la interpretacion más admitida de que eran reyes, y tres nada más. Hasta doce hicieron subir su número algunos orientalistas, cual lo expresa un pasaje de Santiago de Edesso, citado por Barhebræus, añadiendo que dejaron nada ménos que 7 000 hombres en el Eufrates y que con otros 1 000 de séquito llegaron a Jerusalem. Una antigua tradicion refiere que todos tres fueron bautizados, en su vejez, por Santo Tomás, y sus cabezas, que se suponen descubiertas por Santa Elena, son objeto de especial veneracion en la catedral de Colonia. La costumbre de representar al uno anciano, al otro de buena edad y al tercero jóven, así como la de darles los nombres con que se les designa, se remonta á bastante antigüedad; y sobre esto algunos autores, y entre ellos Pedro de Natalibus (lib. II, *Catal. i Sanctorum*), se alargaron á señalar 60 años á Gaspar, 40 á Baltasar y 30 á Melchor. la de convertir en negro á uno de ellos es moderna, como puede verse en Molanus. *(De historia SS. Imaginum*; Lovaina, 1594, lib. III, cap. III Y la circunstancia que hace constar San Mateo, en el lugar citado en la nota anterior, de que entraron en la casa, desatendida casi absolutamente por todos los artistas que han ejecutado las numerosísimas representaciones que de este glorioso suceso se han hecho en todos tiempos, está consignada tambien en dos de los Evangelios, calificados de apócrifos por la Iglesia: el titulado *Natividad* (cap XVI), y el *Protoevangelio de Santiago* (cap. XXI, que llama caverna á lo que el otro casa. Estas y otras peregrinas noticias sobre los Magos, pueden verse en el *Dictionnaire des apocryphes, ou collection de tous les livres apocryphes*, que forma los tomos XXIII y XXIV de la *tercera y última Enciclopedia Teológica* de Migne. Tambien dá curiosas noticias de ellos Pascal en su *Diccionario de la liturgia*, publicado en esa misma *Enciclopedia*, y Didron en su *Manuel d'iconographie.*

(3) San Mateo, escribió, cap. XXVI, 50. *Dixitque illi* (Judas) *Jesus: Amice, ad quid venisti? Tunc accesserunt, et manus injecerunt in Jesum, et tenuerunt eum*... 55. *In illa hora dixit Jesus turbis: Tamquam ad latronem existis cum gladiis et fustibus comprehendere me. quotidie apud vos sedebam docens in templo et non me tenuistis.* 56. *Hoc autem totum factum est, ut adimplerentur Scripturæ prophetarum.* San Márcos, cap. XIV, vers. 46, 48 y 49, refiere este suceso casi en los mismos términos. San Lúcas, cap. XXII, vers. 52, 53 y 54, no es tan explícito. San Juan, cap. XVIII, vers. 4 al 9 y 12, se separa de los otros apóstoles en el relato de este pasaje de la vida de Jesús.

al cuello y al pecho, y el otro sostiene en la diestra el cabo de la gruesa maroma que sujeta las del Salvador, y con la otra amenaza descargarle el furibundo golpe del grueso flexible zurriago que blande sobre su cabeza. Detrás está un soldado presenciando esa escena en actitud muy indiferente, con una mano sobre la cadera y apoyándose con la otra en una lanza de grueso y ancho hierro, y teniendo la pierna izquierda cruzada con la derecha del piquero de la otra escena.

Esta de la conduccion ante Pilatos aparece representada en el momento de ser llevado Jesús á su tribunal, ántes de que el Pretor pronunciase la sentencia y de que procediese á lavarse las manos tratando de borrar la mancha indeleble que sobre sí echara. La representacion es completamente evangélica sin nada de tradicional. Jesús, todavía en movimiento, aparece en el acto de llegar á la presencia de Pilatos en una actitud de gran dignidad: no es el manso cordero pintado por tres de los Evangelistas y cantado por la Iglesia, que se calla cuando se le ultraja (1), sino el acusado que busca su defensa y trata de convencer ó de confundir á su juez con las palabras que trascribió San Juan (2).

La escena ésta pasa en el Pretorio (3) figurado aquí con absoluta falta de propiedad: no cual fué ni cual pudo ni debió ser, sino cual se comprendia, por analogía con los lugares equivalentes, al tiempo de ejecutarse esta representacion; y asisten á ella los soldados de que hablan los textos sagrados reducidos aquí á un solo individuo.

Jesucristo lleva las manos atadas adelante, en conformidad con la manera con que se le representa en otros monumentos cristianos; pero en oposicion, al parecer, con la costumbre romana que era atarlas atrás á los criminales, segun quiere verse por este pasaje de la Eneida. — CANTO II.—

Ecce manus juvenem interea post terga revinctum
Pastores magno ad regem clamore trahebant
Dardanidæ.

Colocáronse igualmente de derecha á izquierda las dos escenas de la otra cara, y se compone la primera de solos tres personajes, y la segunda de hasta nueve. Jesucristo con la cruz cogida por el hastil (y no por uno de los brazos como se le pone cogiéndola en los tiempos modernos poco posteriores al en que debió labrarse este peine), es conducido, más bien arrastrado, por un sayon que con la mano derecha aplica á los labios una bocina y con la izquierda tira de una gruesa soga á que va prendido Jesús. Les acompaña un alabardero, del que el artista no tuvo á bien, ó no le fué posible, esculpir sino la cabeza y el pecho, y detrás de Jesucristo se alza un torreon circular coronado de matacanería y almenado, con puerta cerrada que debe hacer alusion á la *dorada* por la que salió Jesucristo, segun tradicion, pues que en ninguno de los Evangelios se dice otra cosa sino que le sacaron fuera de la ciudad para crucificarle. Al otro costado de la composicion se eleva sobre un peñasco otro edificio semejante, que quizá represente á la ciudad Santa, pero con la visible impropiedad de aparecer en alto como si el Calvario estuviese al pié de la poblacion en una vega en vez de estar en un monte.

Constituyendo el centro, no de la escena siguiente sino de las dos de aquella cara, se destaca la imágen de Jesús crucificado, colocada de frente y en cruz de extensa superficie. A uno y otro lado de ella están levantadas las de más cortos brazos y de forma de *tau*, de que penden, colgados por las articulaciones de los brazos, los dos ladrones, y en posiciones un tanto violentas, que quizás quieren representar convulsivas, formando contraste con la tranquila y resignada del Salvador: bien que éste está sujeto por tres clavos á la cruz y los ladrones tienen los piés y piernas enteramente libres.

---

(1) *Dominus tamquam ovis ad victimam ductus est, et non aperuit os suum.* (Antifona de Laudes en el Jueves Santo)

(2) San Juan, dice cap. XVIII, 34. *Respondit Jesus: A temetipso hoc dicis, an alii dixerunt tibi de me?*... 37. *Respondit Jesus: Tu dicis quia rex sum ego. Ego in hoc natus sum, et ad hoc veni in mundum, ut testimonium perhibeam veritati: omnis qui est ex veritate, audit vocem meam.*

(3) *Summi Sacerdotes... vincientes Jesum, duxerunt et tradiderunt Pilato — Milites autem duxerunt eum in atrium prætorii.* (San Márc., XV, 1 y 16.)

Et vinctum adduxerunt eum et tradiderunt Pontio Pilato præsidi — Sedente autem illo pro tribunali — Tunc milites præsidis suscipientes Jesum in prætorium. (San Mat., XXVII, 2, 19 y 27.)

Sprevit autem illum Herodes cum exercitu suo, et illusit indutum veste alba et remisit ad Pilatum. San Lúcas, XXIII, 11.)

Adducunt ergo Jesum á Caipha in prætorium — Pilatus autem cum audisset hos sermones, adduxit foras Jesum; et sedit pro tribunali, in locum qui dicitur Lithostrotos, hebraice autem Gabbatha. (San Juan, XVIII, 28, y XIX, 13.) Este vocablo *Lithostrotos* se refiere al pavimento de piedra, cuyo empleo precedió al *opus alexandrinum*, formado como éste de taracea, pero más menuda, y el cual, en Roma mismo, se ha confundido indebidamente con el mosáico de la Edad media.

En los dos huecos, que quedaron entre las tres cruces, aparecen, á la derecha del Salvador, la Magdalena, nimbada con nimbo liso, el largo cabello suelto, de rodillas, y los brazos estirados y las manos juntas en actitud de vehemente súplica; y á la izquierda un guerrero, que probablemente representará á Longinos, el que dió la lanzada á Jesús, de talla corta en extremo por haberla sujetado, para colocarle de pié, al espacio que permitia la cruz central. Entre las laterales en que están los ladrones y los edificios de los extremos, fueron colocados dos grupos haciendo simetría, de los cuales el de la derecha constituye la escena anteriormente descrita, y el de la izquierda se compone de tres de los cuatro personajes que en esa escesa menciona el Evangelista (1): San Juan y Santa María Cleofás, con la Vírgen enmedio de ellos, y de talla muy exígua, reducida á ella, sin duda, para dejar descubierto á un lancero que los acompaña, y en quien posiblemente se querría representar ó al dicho Longinos, ó al que suministró la esponja con vinagre á Jesús, Calpurnio, ó al centurion que se convirtió, como estos otros, á la fé. La Vírgen está sin nimbo, (y lo tienen el Apóstol-Evangelista y la Magdalena), quizás privada de él por exigencias del lugar que ocupa; conserva el velo con que se pretende que cubrió la vergonzosa desnudez de su hijo; y se deja caer en brazos de San Juan, desvaneciéndose al recibir la fuerte impresion de encontrar á Jesús colgado en la cruz, ó la emocion causada al verle espirar despues de oir el *Consummatum est*, en actitud análoga á la que se la dá en muchas representaciones plásticas y cuadros escritos de esta terrible escena; pero poco conforme con la paciente y resignada que la atribuyen algunos Santos Padres (2).

Respecto á la iconografía particular del Cristo, debe notarse, ante todo, que no está enteramente desnudo como el rigorismo histórico exigiría (3), sino con un paño, que se cree fuese el velo de su Madre, rodeado á los riñones segun el uso general: que falta el título que los cuatro Evangelistas dicen se puso sobre la Cruz: que ésta es hecha de dos maderos escuadrados, ó escuadrías, con arreglo á lo que exige la tradicion, y no de un madero en bruto, ó tronco de un árbol, como, hasta con la corteza, la han figurado en las pinturas simbólicas de la Edad-media: que es de forma de cruz latina, y no de T como la creada por los albigenses, adoptada fundándose en textos un tanto ambiguos (4), y empleada principalmente en los siglos XV y XVI: que carece del *suppedaneum* con que autorizó la antigüedad se adicionase la cruz, para aliviar el cuerpo del crucificado, y evitar é impedir una tension intolerable y una suspension demasiado dolorosa; cuyo empleo mencionan autoridades tales como San Gregorio de Tours é Inocencio III: y que carece del cuarto clavo, con que, segun esas dos mismas lumbreras de la Edad-media naciente y de la Edad-media en su apogeo (5), fué clavado Jesucristo, y no tiene sino los tres con que se le clavó desde el siglo XIII, siguiendo una novedad introducida por los albigenses, segun sentir de Ayala (6), y recibida por escritores de tal nota como Santiago de Voragina en su *Legenda áurea*, San Buenaventura en sus *Meditaciones* sobre la vida de Jesús, y María de Agreda, que afirma haber escrito revelaciones por dictado del Salvador.

Jesucristo no tiene corona de espinas, de rey mártir, ni el nimbo, la de rey glorioso, con las que, con una ó con otra se le ha representado en la cruz casi siempre. Crucífero lo tienen las otras tres figuras de Jesucristo de este mismo peine, con cruz más ó ménos sencilla en unos que en otros. Tambien tienen nimbo, San Juan, adornado de arcaturas, ó lóbulos, y la Magdalena, punteado.

La actitud y expresion de ambos ladrones es la misma; por consiguiente, está representado el momento en que segun San Mateo y San Márcos (7), ambos ultrajaban á Jesús, ántes de que Dimas, convertido ya, quedase paciente

---

(1) *Stabant autem juxta crucem Jesu mater ejus et soror matris ejus, Maria Cleophæ, et Maria Magdalene. Cum vidisset ergo Jesus matrem et discipulum stantem, quem diligebat...* (San Juan, XIX, 25 y 26.)

(2) San Ambrosio, *de Obitu Valent.*, dice *Stantem lego, flentem non lego*, y San Anselmo... *stabat disciplinata, verecunda, virgo patientissima.*

(3) Los simbolistas dicen que Jesucristo fué extendido en la cruz desnudo completamente para que sus sufrimientos fuesen á la vez corporales y morales, y que en todo, hasta en el sentimiento del pudor, recibiese profunda herida. El hecho, bajo el aspecto puramente histórico, está confirmado por el dicho del escritor griego Artemidoro (lib. II, cap. LVIII), que dice que los hombres eran crucificados desnudos—*nudi crucifiguntur*, como tradujeron los latinos.

(4) *Ipsa enim littera Græcorum Tau; nostra autem T, species crucis* (Tertuliano, *Adv. Marcion*).—*Tau littera speciem crucis demonstrat* (San Isidoro *de Vocat gent.*)—*Extrema Tau (littera) crucis habet similitudinem* (San Jerónimo *In Ezequiel*, cap. IX).

(5) San Gregorio de Tours escribió en el siglo VI. *(De Glor. Mart.*, cap. VI*). In stipite erecto foramem factum manifestum est. Pes quoque parvæ tabulæ in hoc foramen insertus est. Super hanc vero tabulam, tamquam, stantis hominis, sacræ affixi sunt plantæ. . . . . Clavorum dominicorum, quod quatuor fuerint, hæc est ratio: duo sunt affixi in palmis et duo in plantis.* Inocencio III, que floreció en el XIII, dejó escrito *(Sermo de uno Mart. I.) Fuerunt in cruce dominica ligna quatuor: stipes erectus, et lignum transversum, truncus suppositus, et titulus superpositus. . . . . Fuerunt clavi quatuor, quibus manus confixæ sunt et pedes affixi.*

(6) *Pictor christianus eruditus*, págs. 167 y 168.

(7) San Márcos, XV, 32. *Et qui cum eo crucifixi erant, conviciabantur ei.* San Mateo, cap. XXVII, 44. *Idipsum autem et latrones, qui crucifixi erant cu meo improperabant ei.*

y resignado, y respirase la alegre esperanza del cielo. Su iconografía es muy libre. Contra lo afirmado terminantemente en la leyenda de la Invencion de la Cruz por Santa Elena, donde se refiere que esta reina halló las tres cruces tan iguales que necesitó el poderoso auxilio de un milagro para conocer cual hubiese sido la del Salvador, son muy distintas y mucho menores que éstas; y contra lo expuesto por San Agustin y San Gregorio el Grande (1), están los dos ladrones, sujetos á ellas con cuerdas y no con clavos, segun el sistema de astriccion; que es la manera frecuente de representarlos, y de la que tambien se ha representado á Jesucristo, pues se creyó por algunos que atado, además de clavado, fuera á la cruz, como lo consignaron Tertuliano y San Hilario de Poitiers (2).

Al pié de la cruz se encuentran dos de los tres atributos iconográficos que suelen acompañar á la crucifixion: la copa para recoger la preciosa sangre, motivo de brillantes epopeyas, y la calavera de nuestro primer Padre Adam, sepultado que habia sido en aquel mismo monte Calvario, segun expresó Tertuliano en estos versos contra Marcion:

Hic hominem primum suscepimus esse sepultum.
Hic patitur Christus: pio sanguine terra madescit.
Pulbis Adæ ut possit veteris cum sanguine Christi
Commixtus stillantis aquæ virtute lavari.

Por el tercero, la serpiente en que se cambió el demonio, pudiera tomarse algunos de los trazos serpeantes que se ven debajo de la cruz y á los piés de la Magdalena, con la licencia que otorga la rudeza del buril en esta obra.

Los trajes que ostentan la mayor parte de los personajes que figuran en todas las escenas de ella, encierran un caudal nada despreciable de datos para el estudio de la indumentaria en la última parte de la Edad-media. Las personas sagradas, tanto Jesucristo como la Vírgen, y San Juan y las dos Márías, llevan el tradicional con que comunmente se las representa. Pilatos luce el ámplio ropaje de un magnate. Elegante, muy parecido al que, en el otro peine, se puso al más jóven de los reyes, y provisto de mangas iguales al de ese, le luce el lancero colocado junto á Jesús crucificado. El otro lancero que asiste á la presentacion de Jesús á Pilatos, lleva ropilla igual, pero sin mangas perdidas y sin cuello encima, y sobre las calzas grandes botas que llegan á la rodilla. Como éste, sin las botas, y teniendo la falda de la ropilla recortada formando cuatro anchos picos, está vestido el sayon ó ministril que conduce al Salvador al suplicio. Los dos que, en posiciones violentas, figuran en las escenas representadas al reverso de esa, tiene coseletes lisos, quizá corazas, las mangas muy arrugadas y el uno gregüescos acuchillados. Aquel que echa los brazos al Salvador, colocado ante la presencia de Pilatos, tiene calzas con cierto detalle que el pudor no consentiria hoy usar ni áun permite nombrar, y jubon corto que deja ver la camisa por la cintura. El que tambien le echa las manos en la escena compañera de ésta, lleva sayo hasta las rodillas de mucho vuelo. No pasa apenas del cuello el que, por exigencias del espacio que ocupa, se puso al alabardero que acompaña á Jesús al Calvario, y poco más se ve, sólo hasta la cintura, del que tiene puesto el lancero colocado detrás del grupo que forman la Vírgen, San Juan y Santa María Cleofás.

Descubiertos, luciendo poblada, pero no larga cabellera, están los dos sayones, ó ministriles que echan las manos á Jesús en las escenas del *Prendimiento* y de la *Presentacion á Pilatos*, y el que le conduce al Calvario. En las cabezas de los demás personajes que intervienen en estas escenas y en la de la *Crucifixion*, se ven gorros muy largos, como los catalanes de hoy, que por lo que estas y otras representaciones iconográficas de este mismo género y época indican, pudieran tomarse por los gorros puntiagudos que durante largo tiempo fueron el distintivo de los judíos. Cuyos gorros no parecen ser todos iguales por llevarlos arreglados de distinta manera: unos, como los dos lanceros y el alabardero que figuran en la crucifixion y en la conduccion al Calvario, y el piquero que aguijonea á Jesús en el prendimiento, los llevan tiesos, y dos más chatos que los otros: tiene revuelta la punta el que lleva el lancero que asiste á la presentacion á Pilatos: y bajo, que no puede pasar sino por casquete, el que en esta misma escena empuña el zurriago y sostiene la cuerda con que está atado Jesús.

(1) *Qui* (el buen ladron) *in semetipso erat clavis confixus* (San Agustin, Serm. CXXX de Temp.) — *In cruce clavi manus pedesque ejus* (del buen ladron) *ligaverunt.* San Gregorio, *Moral*, lib. XVIII, cap. XXIII)

(2) El uno en *In Scorpiaco:* el otro en el libro X, *De Trinitate.*

III.

Por peines litúrgicos se han tenido los de que nos estamos ocupando, y en particular el que hasta la formacion del Museo Arqueológico se guardó en la *Biblioteca Nacional*, donde se le designaba con ese epíteto. Son desconocidas las razones que se tuvieron para llamarle así; pero si fué únicamente la de ver en él representados asuntos religiosos, débil fué el fundamento, dado que, como ha hecho notar Viollet-le-Duc, es muy frecuente encontrar en los peines destinados á los usos ordinarios de la vida, tales representaciones religiosas, y áun los mismos asuntos que se ven en los nuestros: la Anunciacion, la Adoracion de los Magos, y escenas de la Pasion, como tambien otras tomadas de la vida de la Vírgen. Respecto de lo cual, se detiene ese escritor, con mucha oportunidad, á considerar que, mientras los asuntos escogidos para la decoracion de los peines son siempre de muy pronunciado carácter religioso, los esculpidos sobre las cajas de los espejos son comunmente profanos; lo que por sí solo indica que la accion de peinarse, de cuidar la cabellera, no era considerada como un acto de coquetería, sino más bien como un deber de decencia, casi precepto divino.

Su forma, por otra parte, los designa como profanos; pues que, segun ha observado Viollet-le-Duc, los destinados á estos usos eran siempre anchos y compuestos de dos séries de dientes, los unos muy separados para desenredar y los otros más finos para alisar, por el contrario de los destinados á la tonsura, que eran oblongos, y permitian pasar bajo las tijeras mechones bastante estrechos para facilitar un corte regular.

No faltará quien sospeche, si, atendida la extremada fortaleza de estos peines, no á cabelleras naturales, sino á pelucas fueron destinados. Pero aunque han sido usadas las pelucas en todos tiempos, y, puede decirse, que desde que la hija de Saul salvó á su esposo con auxilio de un pellejo de cabra (1), por todos los tiempos antiguos, utilizó el hombre los cabellos de sus semejantes y los pelos de los animales para abrigo y adorno de su cabeza, durante la Edad-media, el empleo de tal recurso, quizás por efecto de la oposicion que le hizo la clerecía, distó mucho de generalizarse (2). Así, pues, estos peines, no al arreglo y compostura de cabelleras postizas, sino al de las naturales debieron ser destinados; y áun cuando sus dimensiones parecen repugnar que fuesen aplicados á cabeza humana, el desarrollo alcanzado por algunas cabelleras en la última parte de la Edad-media—de que los monumentos iconográficos suministran auténticos testimonios—y el género de peinado usado en ese tiempo por las damas, hacen admisible que hubiesen tenido tal empleo.

Si ambos peines son compañeros (como parece indicar la gran semejanza de la forma, la identidad de disposicion, y la absoluta igualdad de las labores ornamentales que en las dos caras del uno y del otro forman el marco de los asuntos esculpidos), no son seguramente obra de una misma mano, ni quizá del mismo tiempo. El diverso estilo de composicion que se observa en ambos, lo revela con claridad. En el uno las figuras cubren por completo el cuadro, están enlazadas con estudio, y más bien con amaneramiento, y representan escenas dobles en las dos caras. En el otro están colocadas con sobriedad, y con no ménos pronunciado amaneramiento aisladas, cual, hasta donde el asunto lo permite, si fuesen arrancadas de cuadros distintos y colocadas, de la misma manera que se pudieran colocar las de una baraja, unas al lado de las otras.

Obsérvase, además, que en la distribucion y colocacion de las figuras de las composiciones esculpidas en el peine mayor presidió una aficion grande á la simetría. En una de las caras colocóse á cada extremo un robusto edificio; en el centro la cruz con el Salvador; á sus lados las de los ladrones; en los dos huecos que quedaron entre las tres

---

(1) *Tulit autem Michol statuam, et posuit eam super lectum, et pellem pilosam caprarum posuit ad caput eius et operuit eam vestimentis.—Cumque venissent nuntij, inuentum est simulacrum super lectum, et pilis caprarum ad caput eius.* (Lib. I, *Regum*, cap. XIX, vers. 13 y 16.)

(2) Viollet-le-Duc, en su *Dictionnaire du mobilier*, artículo *Perruque*, expresa que no parece que el uso de llevar peluca fuese admitido en Occidente durante la Edad-media. Señala hácia los fines del siglo XV el tiempo en que la costumbre de usarlas se introdujo en Francia. Voluminosas, añade, las llevaban las damas romanas al fin del Imperio, y empolvadas, perfumadas, teñidas de púrpura y cubiertas de polvo de oro; contra cuya moda, que todavía persistió largamente en la corte de Oriente, se pronunciaron con vehemencia los Padres de la Iglesia.

cruces dos figuras reducidas á las dimensiones del respectivo hueco; y entre las cruces laterales y los edificios puestos á los extremos dos grupos de figuras amontonadas.

En la otra cara resalta la misma, aunque no tan pronunciada aficion á sujetar la colocacion de las figuras á las más minuciosas exigencias de una pueril simetría. Pero en el otro peine es mucho ménos perceptible esa aficion.

Asimismo, la exactitud y propiedad de los accesorios y detalles, y la observancia de las justas proporciones, fué mirada por el artista del peine mayor con muy grande desden. En ocasiones sacrificó, como se ha visto, la conveniente dimension de las figuras á lo que permitia buenamente el espacio en que queria colocarlas, y constantemente redujo las de los edificios, en el afan de presentarlos completos, hasta dejarlos de menor altura total que la de los personajes puestos á su lado en el mismo término. Ni siquiera cuidó de que el aire hiciese flotar los objetos que figuran en un mismo episodio en la misma direccion, y no encontró dificultad en que las banderolas de las lanzas que tienen los guerreros colocados á uno y otro lado de Jesús crucificado, estuviese desplegada la una hácia un lado y la otra hácia el opuesto. De estos defectos, de tanto bulto, está exento el peine más pequeño.

Empleáronse en los dos peines, segun ya he indicado, unas mismas herramientas para labrar, marcar los fondos, trazar ciertas labores y cubrir algunas superficies extensas. Con el mismo punzon se sembraron de menudas estrellas el fondo de la *Crucifixion*, el del *Prendimiento* y *Presentacion* á Pilatos, y el de la *Adoracion;* con otro, que marcaba una série de puntos colocados en línea recta, se trazó el losangeado del zócalo y se indicaron los entrepaños de la puerta del edificio que se ve en la *Anunciacion*, y tambien se adornó el fondo de ésta; con uno que dejaba grabadas cuatro líneas rectas unidas por uno de sus extremos en un punto, como las varillas de un abanico, formando tres ángulos agudos, se labró el terreno y el montículo de la *Crucifixion*, y se indicaron las plumas de las alas del Arcángel y las hojas de la palmera en la *Anunciacion;* y con punzon se marcaron tambien las flores de lis que adornan el edificio de esta escena, y se labró la piel del caballo en la del reverso.

Pero áun cuando, en efecto, el procedimiento industrial empleado en uno y otro peine es el mismo, por lo que toca á la manera de hacer las molduritas que forman el marco de las composiciones, al modo de sacar partido de las herramientas y en particular de la gubia, y al uso de los mismos punzones para formar ciertas labores menudas, (probando esto ser obra ambos peines de un mismo taller y haber sido ejecutados bajo la misma direccion ó por el mismo modelo); no puede dudarse que la decoracion escultórica es producto de distintas manos. Mas artistas eran las que esculpieron el menor, segun revelan la notable correccion del dibujo y la mayor finura y delicadeza de ejecucion que en él se observan, y lo que en severidad, reposo y uncion de las figuras supera al otro. De más instinto y génio artístico las que labraron éste, dotaron á las figuras de más movimiento y expresion, el uno y la otra, no obstante, un tanto exajerados; lo que, combinándose con la tosquedad del buril y la poca correccion del dibujo, la rudeza en las posturas de los personajes y la arbitrariedad con que están plegados los paños, le hacen algo desagradable. Es la obra del artista inexperto, imperito é ignorante si se quiere, que no cuenta con otros recursos que el que le ofrecen, su instinto, su sentimiento, su intuicion, y su génio.

En el plegado de los paños descúbrense, más que en otras cosas, marcadas diferencias entre los dos peines. Mientras en el mayor se observa una arbitrariedad constante y una dureza muy perceptible, en el otro resaltan ropas con pliegues tan razonados y verdaderos como el manto de la Vírgen de la *Adoracion*, del que el escultor supo sacar muy grande partido dentro del sistema adoptado, para las dos caras de este peine, de esculpir sin formar resaltos presentando todo el avance de la obra en una misma superficie plana como si fuese un recorte; manera que fué propia de los artistas árabes. Poco ménos razonados y graciosos, y nada inferiores en verdad y carácter, son los que tienen San José y los Reyes, y de ellos el más jóven, en particular, pues que en los de los otros dos percíbese cierta tendencia al capricho en el repartimiento de los pliegues, combinada con un predominio de la simetría bastante amanerado y empapado en el que pudiera llamarse tradicional resabio del arte ojival.

Descúbrese, no obstante, en ambos peines, la huella del buril manejado por los entalladores que precedieron de cerca á Becerra y Berruguete y á aquellos otros inspirados escultores á quienes debemos tantas y tan ricas sillerías de coro como se construyeron en el siglo XVI, y otras tantas y tan ricas obras de talla. Bajo este concepto, pudieran aproximarse, sin mucha violencia, á los tiempos del Renacimiento.

Los varios detalles arquitectónicos que se observan en ellos, son suficientes para acreditar la época á que pertenecen. Tanto las puertas semicirculares de los castillos ó torreones que cantonan la *Crucifixion*, y el coronamiento de matacanería, mal representada, del uno, y de cresteria del otro; como la puerta, que indica ser de talon y semi-

florenzada, del edificio, coronado tambien de cresteria, ante el cual está sentado Pilatos; y como la arquería elíptica guarnecida de frondas ú hojas rampantes, y la puerta, semicircular como las otras, y en especial las ventanas cuadradas, con travesaños y adornadas de una suerte de lambel sencillo, nada raro en las construcciones civiles del Renacimiento, que se ven en el edificio esculpido en la *Anunciacion*, acusan muy á las claras los últimos tiempos del arte ojival, cuando ménos, y el siglo XV bastante adelantado. Un detalle muy significativo no debe olvidarse: la alabarda que lleva el que acompaña á Jesucristo al Calvario y que por sí sola impediria asignar fecha muy lejana á los peines. Otro; cierta disposicion poco pudorosa que se observa en alguna parte del traje del ministril que tiene agarrado á Jesús en la presencia de Pilatos, la cual arguye claramente los principios del siglo XVI.

Debo ahora, reproducir aquí para terminar, lo que en casos semejantes he tenido ocasion de hacer observar: que en los datos que suministran los trajes de las figuras representadas, no se encierra un dato seguro para asignar época á los objetos con tales figuras adornados; pues, si bien constantemente, hasta tiempos ya muy modernos, se incurrió en la aberracion anacrónica de representar á los personajes contemporáneos de los hechos bíblicos con trajes de los que no se usaron sino muchos siglos despues (que llegan á ser hasta diez y siete), es muy frecuente hallar que los trajes puestos á las figuras no sean precisamente los que se usaban al tiempo de hacerse la obra, sino otros ya anticuados ó caidos en desuso, si bien de tiempos muy próximos. El deseo de representar los personajes que asistieron á los pasajes de la vida de Jesucristo con trajes antiguos, quedaba satisfecho con ponerles el que usaran los abuelos, cuando más, del artista ejecutor de la obra (1).

---

(1) Acompañaba siempre á los peines, por lo que dice Viollet-le-Duc, lo que él llama *la gravouére*, largo estilo de marfil ó de cristal, con cuya ayuda se hacian, ó sacaban, las rayas de los cabellos. Esas gravouéres estaban adornadas muy á menudo de esculturas, y colocadas en el mismo estuche que el peine. Si los peines de que nos ocupamos estuvieron acompañados de ese utensilio, debió desaparecer con el estuche, quizás, en que ambas cosas se guardaran.



LA VIRGEN DE TORRIGIANO

(Museo provincial de Sevilla)

ESCULTURA CRISTIANA.

LA VÍRGEN DE TORRIGIANO

EN EL

MUSEO PROVINCIAL DE SEVILLA;

ESTUDIO CRÍTICO

POR

DON FRANCISCO M. TUBINO.

I.



UANDO en este mismo MUSEO dábamos á conocer la admirable escultura labrada por Torrigiano, con el propósito de ofrecer de bulto el tipo del austero cenobita en la persona de San Jerónimo, no sabíamos á ciencia cierta que existieran en España otras obras de su mano. Investigaciones posteriores hánnos producido la sospecha de que no es aquella la única presea del celebérrimo artista existente en nuestro suelo, y hoy sostenemos que ni hay motivos bastantes para negar que sea suya la Vírgen que en el Museo hispalense se le atribuye, ni ménos razon para tildar de gratuíta la atribucion de los mármoles conservados en el frontis de la Iglesia del Hospital de las Cinco Llagas en la misma metrópoli; que segun todas las apariencias tambien brotaron de su cincel privilegiado.

A reserva de ocuparnos de éstos en la oportunidad más propicia, tócanos discurrir, al presente, sobre la magnífica escultura, modelada en barro, que hemos representado en la lámina que acompaña á esta Monografía, y cuyos méritos singulares no habrán de ocultarse á la competencia de nuestros lectores. Con fijarse en el dibujo, sospéchanse, por lo ménos, las perfecciones que avaloran antigualla de crédito tan singular, no siendo sin embargo, posible comprender toda su importancia faltando á la representacion el relieve, que en la obra determina, por lo propio al tecnicismo, ventajas excepcionales, más el color vario, con que la mano del artista quiso acrecentar los medios expresivos de su creacion hermósa.

Si se recuerda lo que digimos á propósito de las tendencias estéticas de Torrigiano en la citada Monografía, no dejará de causar extrañeza el ver que este artista apartándose de la manera á que responde la estátua del asceta trabaje otra que en lo propio á la idea como al estilo, establece la mayor divergencia con la precedente, pues

mientras el San Jerónimo, arguye sentimientos de austeridad y severísima disciplina, expresados con tan recia energía que parece como si el autor hubiera querido fijar en la obra su propio é indómito temperamento; muéstrasenos la Vírgen, concebida en un instante de beatífica y suave inspiracion, donde la armonía del ritmo artístico acompaña, enaltece y completa la serenidad espléndida del pensamiento de que se halla animado el simulacro.

Ni es subalterna esta observacion en el presente estudio. Por algo Torrigiano, duro en el carácter, arrebatado en sus raciocinios, con arranques violentos en el trato, con cierta tendencia á la vida airada, tan en auge en el círculo de los artistas de su tiempo, húrtase á estas influencias ó propensiones, y entra en aquella tranquila senda donde el inmortal Bartolomé Estéban Murillo forjaba sus admirables *Concepciones*. Torrigiano como muchos de sus contemporáneos en Italia, asociaba la naturaleza férrea del *condotiero* á la sensibilidad exquisita del artífice. La misma mano que esculpe ó dibuja, maneja allí el puñal, la daga ó el arcabuz: en aquellos tiempos no es extraño ver nivelado el sumo talento artístico con las pasiones más bajas ó sanguinarias; diríase que la atmósfera moral de la época, lo mismo soporta el plácido aliento de las Musas, que el tempestuoso rugir de las Euménides. Andrea del Castagno asesina al amigo, ganoso de sustraerle el secreto de la pintura al óleo; Cellini asimila el número de sus crímenes al de sus obras maestras; Vasari escapa milagrosamente del puñal de uno de sus discípulos; Piloto, se distingue como primoroso orfebre, no ménos que por sus latrocinios; Salvador Rosa, frecuenta la amistad de los bandidos; arman las rivalidades de escuela á los alumnos y los concitan hasta arrancarse mútuamente la vida, y nadie ha olvidado las violencias del Buonarrota y de Rivera. El mismo Torrigiano, ¿no habia puesto la mano sobre el autor del *Juicio final* infiriéndole grave ofensa? ¿No habia luégo trocado el mazo por la espada del *mesnadiero* siguiendo las banderas de uno de los Borgias?

Es indudable que sólo una poderosa influencia pudo modificar estos antecedentes, estos hábitos y esta actitud en cuanto al maestro florentino, domiciliado en las orillas del Guadalquivir. Compréndese, sin esfuerzo, que aquella naturaleza de hierro, aquel indomable albedrío, se plegase á traducir con la figura de San Jerónimo una de las fórmulas del arte andaluz, desde el momento que se conoce su biografía; pero lo que no se explica si no, bajo otra suerte de consideraciones, es el hecho de modelar Torrigiano el trasunto iconístico de María, con caractéres de todo punto opuestos á lo que de él podia esperarse.

II.

Empero, ántes de penetrar en este análisis crítico-filosófico, no impropio de una produccion, que como la presente, sobre proponerse la descripcion de los monumentos nacionales, aspira á dilatar los límites de las ciencias históricas, en cuanto lo permita el plan á que debe atenerse; procede investigar si con efecto hay derecho para decir que la Vírgen de Torrigiano, que con este nombre se la conoce en el Museo de Sevilla, es realmente producto de sus talentos y de su habilidad.

Segun Vasari, una vez Torrigiano en Sevilla, recibió encargo de ejecutar diferentes obras, y entre ellas una estátua de la Virgen María con su Hijo en los brazos. Debíase colocar el grupo en el templo que los Jerónimos poseian en el sitio denominado Buena-Vista, próximo á la insigne metrópoli, y una vez terminado á satisfaccion de los monjes y expuesto á la contemplacion devota de los fieles, concertaba tales bellezas, que la fama del autor se extendió por todos los confines de Andalucía, llevando al monasterio buen número de curiosos, ávidos de comprobar por sí mismos lo que el rumor público grandemente acreditaba.

Si hemos de juzgar por analogía, una vez conocido el San Jerónimo, no parecen hiperbólicas semejantes alabanzas, ni tampoco resulta pura invencion la anécdota que acompaña á la historia de esta maravilla. Dijo Vasari, que el duque de Arcos, enamorado de la obra, encargó al artista una repeticion. Hasta aquí nada entraña el hecho que deba antojarse problemático para el que conozca el esplendor de Sevilla en aquella época, y el crédito que las artes y las letras alcanzaban en el círculo de sus familias patricias.

A semejanza en parte de lo que ocurria en la Toscana, los magnates andaluces rivalizaban con las comunidades religiosas en el afan de proteger las bellas artes, siquiera no fuese siempre por ellas mismas, más por virtud del alto

vuelo que habia cobrado el culto, impulsado por varios y complicados acaecimientos. Y no eran ciertamente los señores de Arcos los que ménos se distinguian en tan noble empresa, tirando á emular á los orgullosos rivales que en el mismo Sevilla contrastaban su arrogancia. Pudo, pues, acaecer lo que Vasari refiere: el magnate ordenó otro grupo semejante al de Buena-Vista para colocarlo en su camarin, haciendo para obtenerlo grandes ofertas, y Torrigiano lo modelaria copiando exactamente las proporciones del original. Pero lo que consiente la duda es la segunda parte, es la anécdota.

Torrigiano, satisfecho de su obra, envióla al Duque, y una vez aquella en el palacio de éste, reunió en torno suyo las alabanzas de cuantos la contemplaban. Justamente envanecido el artista, daba suelta á su fantasía, cuando le pintaba con los colores de la hostigada esperanza, la hermosa recompensa prometida que aguardaba, y no decayó aquella, ántes bien, hubo de extremarse cuando acertó á presentarse en su morada el encargado de entregarle el aristocrático estipendio.

Abultaba este tanto, que á juzgar por el volúmen, la dádiva habia de colmar los deseos del maestro; y no fué escasa su sorpresa, ni moderada, en límites discretos, su indignacion, cuando rota la envoltura, hallóse con que el Duque pagaba sus méritos con una enorme cantidad de grosera calderilla, en apariencia de importancia, en realidad de escasa valía (1).

Lo que entónces ocurrió no contradice el carácter de Torrigiano. Herido en lo más vivo, ciego de cólera, dominado por la indignacion y el despecho, tomó el mazo, y sin meditar lo que hacía, corrió á la mansion patricia, penetró hasta donde se hallaba la estátua, y una vez en su presencia, asestóle rudos golpes, dando con ella en tierra bárbaramente mutilada.

III.

¿Sucedieron los hechos como el historiador clásico de la pintura los refiere, ó fué su relato pura conseja, engendrada por la conducta del artista y la nota de arrebatado y turbulento que le acompañaba? Parécenos, que áun concediendo á la imaginacion de Vasari cuanto sea lícito otorgarle, el acontecimiento ni es tan inverosímil ni extraño que debamos estimarlo como meramente fabuloso. No fué este el único caso en que los justos anhelos del artista se vieron desvanecidos; ejemplos numerosos ofrecénnos los fastos del arte, como los de la literatura, de coincidencias parecidas. Y aunque los nobles andaluces, justo es reconocerlo, alardearon con más frecuencia de espléndidos y liberales, que de tacaños y avariciosos, quizá algun error de apreciacion, alguna eventual circunstancia, cambió en el Duque la corriente de los hechos, que parecian más de acuerdo con sus altas miras y descomedidas pretensiones (2).

Sea de ello lo que quiera, el conflicto no ha sido negado por la crítica, si bien Cean Bermudez dá una explicacion particular á los resultados que produjo. Segun la tradicion, Torrigiano fué inmediatamente sometido al Tribunal de la Fé como reo de un atentado que se calificaba de impía profanacion y horrendo sacrilegio. Calcula Cean Bermudez que la prision pudo verificarse, pero no mediante el hecho de haber «desbaratado» la obra bella, mas por el exceso de cólera con que tal vez se condujo ante persona tan respetable como el Duque, si ya no es que su desgracia reconocia por causa, las expresiones indiscretas que en su arrebato hubieron de escapársele.

Nos hemos ocupado incidentalmente de este mismo asunto en la Monografía del San Jerónimo, y aunque con ahinco quisimos descubrir luégo la verdad, poco ó nada hubimos de adelantar en nuestra empresa. Sostiénese que Torrigiano, sumergido en negra melancolía, sintiéndose impotente para luchar con sus carceleros, lastimado en su amor propio, y materialmente sin fuerzas para sobrellevar las crueles prácticas y molestias de la prision, tratándose del Santo Oficio, que usaba extremar las dolencias morales de los reos presuntos ó convictos con toda suerte de vejá-

---

(1) Otros dicen que Torrigiano recibió en la casa del Duque el valor de su obra, que para trasportarlo á la propia utilizó las fuerzas de dos hombres, y que no se convenció de su engaño hasta que un compatriota le dijo que aquella gran porcion de maravedises no montaban, á más de 30 ducados!

(2) Cean dice que le parece inverosímil que el Duque pagase solos 30 ducados, porque un hombre solo puede cargar sobradamente 330 rs. en maravedises sin necesidad de dos.

menes físicos, rindió al cabo la vida, falleciendo en su calabozo, en 1523, cuando no se habia dictado todavía la sentencia. Pusimos en duda el acontecimiento, sin otra razon que el silencio que sobre él guarda D. Juan Antonio Llorente en su *Historia crítica de la Inquisicion de España*, así como el no referirlo tampoco D. S. M. M. de E. en sus dos libritos: *Relacion histórica de la judería de Sevilla, establecimiento de la Inquisicion en ella, su extincion y coleccion de autos que llamaban de fé, celebrados desde su creacion*, y *Relacion de las causas más notables que se siguieron en el Tribunal de la Inquisicion.*

Hemos despues calculado que no era este motivo suficiente para desmentir á Vasari y á los que se atienen al rumor que de gente en gente ha llegado hasta nosotros. Bien pudo Llorente no tener noticia del hecho ó carecer de documentos donde se justificara, y en cuanto al anónimo sevillano, sus trabajos se dirigen á referir las causas fenecidas, no los procedimientos intentados. Lo que sí se desprende de los datos acumulados por estos autores, es que cuando se supone que ocurrió la desgracia de Torrigiano, la Inquisicion sevillana se encontraba en su apogeo, ó lo que es lo mismo, en el paroxismo de su supremacía, sin que hubiera ocasion, por insignificante que fuera, si se le deparaba, en que no ejerciera su terrible competencia. Cuatro mil personas habia quemado aquel Tribunal desde su instalacion hasta 1520, y sujetado á sus procedimientos á más de treinta mil, siendo duplicado el número de las que habian apelado á la fuga y al ostracismo para libertarse de sus garras. Esto afirma Luis Lamarca en su *Teatro histórico, práctico y militar*; y el anónimo sevillano añade que en 1524, dos años despues de la muerte de Torrigiano, habia llegado la Inquisicion en Andalucía á su mayor exaltacion, gracias al favor de la Iglesia y de la Monarquía.

A pesar de todo, no nos atrevemos á decidir entre los que suponen verídica la prision y el proceso cierto, y cuantos lo colocan en el número de las consejas inventadas por los émulos del temido instituto. Sólo diremos que la mayoría piensa como Vasari. Hasta hay, quien como Cumberland, entiende, que el desgraciado término de la vida de Torrigiano, fué una suerte de expiacion del atentado que cometió con Buonarrota, cuando hubo de desfigurarle parte del rostro, pretendiendo así sancionar un hecho que representaba, por lo visto, para el autor inglés, al modo de providencial castigo de la falta cometida.

IV.

«De haber roto la estátua, escribe Cean Bermudez en el artículo biográfico de Torrigiano, hay tradicion entre nosotros, por una mano excelente, asida á un pecho, que dicen fué de la Vírgen, y anda vaciada entre los profesores, con el nombre de *Mano de la teta.*» Con efecto, en Sevilla conócese el vaciado y se repite que procede de la estátua destruida por el maestro, pero debemos declarar desde ahora, que esa mano no pudo adaptarse ni mucho ni poco á la repeticion de la figura, cuyo original calculamos conocer. O la *Mano de la teta* en realidad fué modelada por Torrigiano, ó la Vírgen del Museo no es obra suya. Y sin embargo, entre los aficionados al arte en Sevilla, entre los encargados más antiguos de aquella pinacoteca, en el círculo de los que conocen la historia de cada uno de los objetos que la enriquecen, la Vírgen es considerada como producto de las facultades del maestro florentino, sin que á nadie se le ocurra ponerlo en tela de juicio. Y consultado por nosotros un profesor muy distinguido y de competencia en este género de trabajos, hubo de manifestarnos que la estátua revela una gran maestría, pudiendo descubrirse en ella rasgos particulares que hacen más que vehemente la sospecha de ser trabajo de Torrigiano. Hasta se la hace proceder del cenobio de Buena-Vista, á pesar de no citarla Cean Bermudez cuando lo visitó. Tampoco es este motivo bastante para negar la tradicion, toda vez que el ilustrado crítico, con toda su diligencia no pudo examinar ni áun conocer todas las joyas artísticas guardadas en los innúmeros lugares consagrados al culto por la piedad de los sevillanos.

Para nosotros, mientras no se aduzcan testimonios razonables de que el concepto tradicional, en cuanto á este asunto se refiere, está equivocado, sostendremos la atribucion propuesta, mucho más cuando la joya es digna del artífice, cuando no se ha pronunciado ningun otro nombre en oposicion del de Torrigiano, y cuando consta que éste trabajó en «tierra cocida» una Madona con el niño, precisamente en una época, donde por su estilo estético, hay que incluir la que estudiamos.

Todos los elementos técnicos reunidos en la obra anuncian el Renacimiento, y dentro de éste aquella manera especial de concebirlo y expresarlo, señalada en los artistas de Florencia. Contemplando atentamente la escultura, descúbrese en ella la manera suave y un tanto afeminada que caracteriza las obras de los Donatello y de los Sansovinos, y cuando se recuerda la Madona de la Catedral de Brujas, atribuida tambien á Torrigiano, aunque pasa como labrada por Miguel Angelo durante su primer estilo, acreciéntanse las probabilidades de que la sevillana reconozca por su autor el que la opinion más acreditada le señala (1).

V.

Admitiendo, pues, esta atribucion como justa, cúmplense en el Torrigiano las leyes que rigen á la continua, el arte bético-cristiano, desde el instante en que con propia vida se nos ofrece, ilustrando las páginas de aquella civilizacion. Torrigiano, labrando el simulacro de «María,» con la elevada idealidad que se advierte, recibe la influencia del medio social y estético en que alienta, y dá un giro á su aptitud, acomodado á las necesidades del arte como institucion armonizada con los sucesos culminantes de la vida, en el círculo de la sociedad andaluza.

Porque en Andalucía, la escultura como la pintura, cuando Sevilla se convierte en emporio del comercio trasatlántico y de la prepotencia regional, responden á un sentimiento único y superior que dá propio carácter al cristianismo en cuanto promueve las manifestaciones estéticas. En aquella tierra, y bajo aquel clima, regístranse fenómenos que coadyuvan á extender y asegurar por tiempo, la hegemonía moral, que la ciudad de San Fernando disfruta no sólo sobre las ciudades hermanas, más sobre otras no poco distantes del radio donde deberia sentirse, racionalmente pensando, los resultados de su influjo.

El arte en Sevilla, y hablando de Sevilla, hablamos de Andalucía, cuando se afirma con propios bríos y medios seguros, es uno, es armónico, es consecuente con el principio que lo vivifica. Pero esto no se comprenderia dejando de someter á la consideracion del autor, algunas consideraciones que aclaren y justifiquen el concepto.

Aun flota sobre los adarves de la Alhambra el estandarte mahometano, anunciando que no está consumada la reconquista, cuando en el territorio andaluz, sometido de tiempo atrás al poder de Castilla, señálanse tendencias y se verifican hechos literarios que marcan claramente su puro orígen neo-clásico. Consérvanse, á dicha, selectos monumentos originarios de los siglos XIV y XV donde se descubre la parte que desde entónces corresponde á la civilizacion italiana en el desarrollo más noble del pueblo andaluz, y no es difícil quilatar la importancia de este influjo, que extremado, brilla al cabo con su mayor gloria en las dos centurias sucesivas.

---

(1) Triste es por demás el destino de Torrigiano. Sus obras, excepcion de algunas muy señaladas, andan por el mundo como hijos expósitos. En Granada sospéchase, con fundamento, que deben existir algunas esculturas suyas. tambien las habia en Sevilla, y la crítica se inclina cada dia con mayor resolucion á atribuirle las del Hospital de las Cinco Llagas tocante á la Madona de Brujas, hé aquí lo que escribe Viardot

«En Brujas, sobre el altar mayor de la Catedral, os enseñan una célebre *Madona*, llamada de Miguel Angel. En el Norte, donde siempre la estatuaria fué endeble, donde falta además su principal materia, el mármol, esta Madona habia de ocasionar una admiracion inmensa. Y con efecto, la obra representa un bello grupo, de elevado estilo, noble y santo. Sentada la Virgen, vésela cubierta hasta el cuello con su túnica y hasta la cabeza con el velo, segun el estilo bizantino. Todos los paños son ligeros y encantadores. Hállase el *Bambino* de pié sobre las piernas, en la posicion que tiene en el cuadro de Rafael *La Vírgen del jilguero* Está desnudo. Sus movimientos respiran la gracia, y el modelado es perfecto. ¿Pero pertenece á Miguel Angel? Como la duda es permitida, dudo. Que un bello monumento de escultura italiana llegue hasta Flandes, que se le admire allí con entusiasmo, y que se le atribuya luégo al más célebre de los estatuarios italianos, no me extraña; pero ¿dónde están las pruebas históricas de este aserto? Sé que se cuenta no recuerdo qué historia de un corsario argelino que hubo de apresarlo cuando era trasportado de un puerto de Italia á otro del litoral, y que posteriormente cayó en manos de otro corsario holandes, pero esto no basta. Sólo la prueba auténtica podia colmar el vacío, y tambien carecemos de ella. Convengo en que es más difícil reconocer la huella del cincel que la del pincel, como afirmar con certeza el nombre del autor á quien se atribuye una obra escultórica, pero lícito es negar, ó dudar á lo ménos, que tal obra sea de tal estatuario, y en el caso presente el cincel muéstrasenos más suave y delicado que el de Miguel Angel, ó lo que es igual ménos enérgico y potente. Si, admitiendo un imposible, este grupo fuese de Miguel Angel, perteneceria á su juventud, al tiempo del *Baco* florentino, no al del *Moisés* de Roma Otra observacion que se refiere á un hecho material y palpable decide, en mi sentir, la controversia: es el caso, que ni la Vírgen ni el Niño tienen las pupilas señaladas, y no sé que exista en todas las esculturas del gran florentino, una sola cabeza sin pupilas. Si á esto se agrega que como estilo el grupo, aunque noble y digno, no es muy correcto, y que en muchos detalles muestra una belleza algo afeminada, áun entiendo que no es esta la época que Miguel Angel cierra, y que se le puede atribuir, por ejemplo, á Donatello, Della Robbia y Juan de Bolonia. Demás de esto asemejase á la obra de Sansovino, célebre por la movilidad de sus ropajes y el acabado de las cabezas de mujer y niños ¿No será, despues de todo, esta Madona obra del Torrigiano, que huyendo de su país, envidioso de la gloria de Buonarrota, viajó por Francia, Flandes, Inglaterra y España, donde murió miserablemente? Llamóse al Torrigiano rival de Miguel Angel: este hecho habrá quiza bastado para que la tradicion lo confundiera con el mismo Buonarrota.» (*Las Maravillas de la escultura*, pág. 203,

Pugnan un dia en aquel palenque literario los defensores de la poesía provenzal contra los que importan el arte dantesco, reconocido y aceptado en las orillas del Bétis ántes que en ninguna otra de las comarcas españolas, y aunque la gaya ciencia disfruta de apuestos adalides, triunfan los reformistas, consiguiendo abrir rumbos á la sazon desconocidos al génio poético indígena que, desde esa mudanza, sigue los altibajos de la literatura italiana en la parte más conforme con sus necesidades y peculiares caractéres.

Ni es justo desconocer que la residencia en Italia de doctos andaluces, el mútuo cambio de ideas que se establece entre aquella península y la region más meridional de la nuestra, las frecuentes relaciones políticas y el vuelo que toman las transacciones mercantiles internacionales, desde el comienzo del siglo XVI, fueron otros tantos móviles llamados á modificar grandemente la exclusiva manera de ser de aquellos habitantes. Obrando esta fuerza compleja sobre las condiciones históricas de la gente andaluza, hubo de contribuir á dotarla de especiales rasgos que con el tiempo concurririan á fijar y determinar su tipo en el concierto de los demás pueblos españoles.

Empero, no fueron acogidas en Andalucía las novedades tan prósperas en las márgenes del Tiber y del Arno ó á la sombra del Posílipo, sin suscitar protestas más ó ménos eficaces, sin que talentos agudos significaran á su manera, desde un principio, los peligros que en su sentir entrañaba el aceptar sin la necesaria moderacion y reserva, lo que presto se convertiria del lado allá de los montes, en pasion descomedida. Contradecia Pedro Lopez de Ayala en el comedio del siglo XIV, y en ocasion de ser Sevilla el centro de mayor actividad social de la Península, las innovaciones de los dantistas; pero al cronista de Pedro I de Castilla hubo de acontecer algo parecido á lo que ocurrió al mismo Dante. Clamaba éste contra la inficion de paganismo que por todos lados advertía, y, sin embargo, tomaba por guía y maestro en su poético viaje al autor de la *Eneida* y de las *Geórgicas*, declarándose, por tanto, fino amante del ideal antiguo. Oponíase Ayala en cierto modo á la reforma clásica que indirectamente apuntaba en la obra dantesca, y muy luégo trasladaba al romance obras escritas por ingeniosos italianos, no extrañas al nuevo torrente, curándose de propagar el conocimiento de ellas entre sus compatriotas. Quizá esta resistencia, no circunscrita al canciller de Castilla, más comun á muchos varones influyentes de su tiempo, respondia al patriótico afan de no interrumpir el curso de la castiza tradicion visigodo-cristiana, subordinándola al exótico régimen de un florecimiento que en mucho se apartaba de lo más congénito, privativo y constante en la historia nacional.

Tejido nuestro organismo social en parte, al calor de la evangélica doctrina, penetrado del espíritu místico en su idealidad más alta, no sorprende que los hombres superiores, con él identificados, más instintiva que consciamente, miraran con cierto recelo mudanzas cuyos fines se encaminaban á horizontes harto distantes de aquellos que hasta entónces fijaran las esperanzas de la cristiana grey.

Contemplados los hechos á buena luz, resulta que el sumo fin del renacimiento,—abarcado en sus innúmeras tentativas y derroteros,—no fué otro que restaurar la idea naturalista, harto olvidada y escarnecida durante la Edad-media. Nunca fué extraña Italia á este conato. Aun en los momentos en que más prepondera la teología y el espiritualismo, regístranse acaecimientos favorables al principio pagano, cuyas raíces se hallan tan hondamente ingeridas en aquella sociedad, que no hay poder bastante enérgico y eficaz para extirparlas. Es la Italia católica derivacion legítima de la Italia imperial, politeista y de las catacumbas, resultado positivo de ambas esferas, donde una crítica ilustrada y diligente puede descubrir el modo como se realiza la evolucion de la primera á la segunda.

No se dan en Andalucía—y ya se alcanza que este raciocinio es aplicable en mucho á toda la Península—las mismas circunstancias. Admitiendo la persistencia del elemento latino en nuestro suelo—pues lo contrario equivaldría á negar la verdad, son tan poderosos los que con la invasion de las naciones septentrionales penetran en nuestra historia, que no es desvarío afirmar la modificacion experimentada por el primero, y la pérdida considerable de su vigor y eficacia. Parécenos fuera de duda que la monarquía visigoda, á pesar de las pretensiones de sus eminencias, interrumpió por el pronto la tradicion latina: en vano hubo de intentarse en elevadas esferas, repetir é imitar el fausto cesáreo; en vano la Iglesia ortodoxa pedia auxilio moral á la bizantina para extender su dominio y domeñar la herejía de Arrio; la muchedumbre, ménos sensible á estas conveniencias y más consecuente con su filiacion genética, aportaba á nuestras comarcas el principio occidental, individualista y romántico, esencialmente opuesto al oriental, socialista y latino, en Roma sublimado.

Y trás la irrupcion germánica registran las crónicas españolas la del islamismo, que indirectamente, y mediante la ley de las contradicciones, contribuye á forjar la propia condicion de la sociedad castellana. El cristianismo, que en Rávena y en San Juan de Letran, facilitaba la trasformacion del paganismo; en España, rudamente contradicho

por el Koran, daba al corazon y al ánimo del pueblo un temple tan fino, una virilidad tan potente, cuanto que la religion fué aquí mucho más respetada—en su genuina moral y disciplina—que no en el centro, donde al parecer radicaba el aliento conservador de su existencia. Léjos de transigirse entre nosotros, con los recuerdos pagánicos, combatiéronse sin descanso; léjos nuestros padres de echarse en brazos del Renacimiento, como hiciera Roma atrayendo sobre su cabeza los tempestuosos conflictos de la Reforma luterana, halló más digno contrariar sus pretensiones llegando al punto de aplaudir los excesos de Felipe II, cuando sacrificaba toda suerte de sentimientos humanos en el ensangrentado altar del Nazareno.

VI.

Durante el Renacimiento, es Sevilla verdadera y legítima representacion de la España católica. Por sus timbres eclesiásticos, provenientes del período visigodo, por su preponderancia política en varios reinados, por ser asiento de un espléndido florecimiento material, por el crédito que alcanzan sus próceres, literatos, eruditos y sabios, no tiene en la Península quien con ella compita. Cuando no se la califica de Roma del Mediodía, llámasela Atenas española; cuando no es la corte castellana, recibe en su seno los raudales fecundantes que envía el Nuevo Mundo. Allí se asocian dos resortes eficaces para empujar las facultades estéticas hácia hermosos resultados; de un lado el sentimiento y el celo religioso, no menguados como en Italia, por funestas complacencias; del otro, una espléndida prosperidad que facilita los medios necesarios para que el artista halle recompensa á sus afanes y labores.

Dominarian al cabo en Andalucía las formas literarias del Renacimiento, participando aquella escuela de la general dolencia; pero el fondo de la poesía se conservó frecuentemente, cual el simulacro artístico, dentro de las conveniencias cristianas. Ni esto supone que los vates andaluces pulsaran todos como Hojeda ó Miguel Cid, la cítara sagrada; tambien ponen sus manos en el laud del juglar y en la lira que canta los temas profanos; tambien el más artificial entusiasmo mitológico los inflama; pero sobre que es frecuente hallar en el verdadero Parnaso andaluz cánticos conformes con las cláusulas más usuales del cristianismo, la poesía clásica, alarde de erudicion más que de sensibilidad, carece de influencia y recrea sólo el gusto de los doctos y linajudos.

En buen hora que un magnate acaudale su palacio con estátuas y relieves antiguos traidos de Italia; que entre los Pontífices hispalenses alguno recuerde con amor su permanencia y sus estudios en aquella tierra, ó que otro dé al arte clásico una participacion excesiva en el embellecimiento de su villa de Olivares; aplaúdase que la imprenta multiplique las ediciones de los autores antiguos; que las tareas arqueológicas de los Lettos y Platinas hallen en Sevilla, Córdoba, Lucena y Granada cultivadores entusiastas; que un cenáculo literario siga bajo el dictado del artista Pacheco las corrientes restauradoras; á pesar de estos hechos, el andaluz no renegará de su pasado, y pintura y escultura serán expresion exacta de propios sentimientos, ideas y esperanzas.

Cúmplese en Andalucía, de una manera elocuente, aquella doctrina crítica que explica las hermosas facultades del génio, mediante la elaboracion y concurrencia de numerosos antecesores. Léjos de negar la historia del arte andaluz el consabido principio, confírmalo ámpliamente en la biografía de sus más granados representantes. Alonso Cano y Murillo, que en nuestro juicio, son quienes con mejor derecho caracterizan aquel florecimiento, no aparecen como caidos del cielo en medio de la generacion artística que les rodea, ántes bien, ofrecen su progenie rica de antepasados ilustres, con visible y considerable personalidad. Entender que la escuela andaluza nace repentinamente contrariando las leyes naturales, presupondría el total desconocimiento de los hechos que con esa misma escuela se relacionan. Toda síntesis, todo organismo, ya se le considere en el órden puramente fisiológico, ya en la ámplia esfera de la historia humana, resume copiosa série de anteriores tentativas, esfuerzos y afirmaciones, realizándose bajo el imperio de leyes protectoras siempre de lo más selecto y adecuado á las respectivas condiciones de vitalidad.

Arranca la escuela sevillana, núcleo de donde procede todo el arte pictórico andaluz del comedio de la décimaquinta centuria. Muy á la raíz de ser debelada Sevilla, figuran en la córte, Pedro de Pamplona, llamado por el rey para que ilumine códices selectos, y Juan Perez, que lleva el título de pintor de cámara. Durante el siglo XIV y la

primera mitad del xv, puede señalarse alguno que otro nombre asociado en parte al desarrollo de la propia manifestacion estética; más para encontrar á Juan Sanchez de Castro, verdadero progenitor de la gran familia pictórica bética, forzoso es descender á 1450. Desde esta fecha en adelante, los eslabones de la tradicion se enlazan unos á otros sin que en ningun caso se quebranten, y los progresos técnicos se continúan de maestros á discípulos, con trabazon manifiesta.

Podria decirse que Castro figuraba la síntesis primera de una actividad pronta á espaciarse en multiplicadas producciones, resumiendo las tentativas de los pintores anónimos, ya anteriores, ya posteriores á la Reconquista. Debieron de tomar cuerpo en su ánimo los gérmenes esparcidos en la atmósfera contemporánea, en cuanto eran asimilables, y sus pinturas fueron como la compenetracion de los elementos arcáico, bizantino y gótico, alterados sin medida, por el influjo regional en todos sus varios modos.

Reconocida la existencia de Castro, expedito ofrécese el camino que ha de seguir el investigador cuando desea conocer los tipos en donde encarnan el génio y las facultades de los andaluces. Tres ramas se desprenden de aquel primitivo tronco; representan la derecha, primero Pedro Sanchez de Castro, luégo Pedro Fernandez Guadalupe y Luis Sanchez, con los cuales se extingue al comenzar el siglo xvi. Figuran en la izquierda cuatro generaciones artísticas, Juan Nuñez de Castro, Pedro Machuca, Juan de Aragon y Pedro Raxis; y los dos Raxis con Blas Ledesma terminando casi al par del siglo xvi. En cuanto á la rama central, que es la privilegiada, continúase sin vacío hasta el siglo xviii, en que mueren con Tovar los últimos imitadores de Murillo.

En el estudio de Castro aprende Gonzalo Diaz (1499) el manejo de los pinceles; engendra éste á Alejo Fernandez (1480-1525), maestro á su vez de Pedro de Córdoba, Diego Fernandez, Jorge Fernandez, Andrés de Leon, Andrés de Covarrubias y Diego de la Barrera, de los cuales el último enseña á Luis de Vargas (1502-1568), cuyas tablas y frescos constituirán una segunda síntesis grandemente superior á la que Castro personifica.

Entre los discípulos de Vargas, señálanse Pedro Montoya, Vasco Pereira, Luis de Valdivieso, Juan y Diego Salcedo, Antonio Arfian y Luis Fernandez, mentor de Juan del Castillo (1584-1640), de cuyo taller salen Alonso Cano (1601-1667), y Bartolomé Estéban Murillo (1618-1682).

Separan á Luis de Vargas de Castro sobre sesenta años, durante los cuales los progresos técnicos de la pintura no han sido considerables, pues apegados los maestros á la tradicion bizantino-occidental, mantienen el arte en estrecho círculo reducido, sin introducir en sus esferas mejoras que depongan en favor de la propia iniciativa. Circunscritos á reproducir en sus tablas lo conocido y consagrado por la piedad, cuídanse poco de vivificarlas, traspasándoles las ventajas que suministra la imitacion discreta de la naturaleza, ni aciertan á sacudir por completo el yugo de la alegoría y de lo simbólico, que lo mismo predomina en la esfera poética que en el círculo de las artes figurativas. Apreciadas sus pinturas en justicia, hállanse secas y un tanto desabridas, sin perspectiva ni ambiente, sin claro-oscuro ni movimiento en los ropajes ni en las actitudes.

Mas si como tecnicismo dejan mucho que desear tales simulacros, si carecen de aquellas partes que habrán de enriquecerlos en próximos períodos; en cuanto mira á la idea, al asunto y á la expresion, los monumentos á que nos referimos son peregrino testimonio de las verdades sostenidas en el curso de este ensayo. Pocas veces los pintores andaluces contemporáneos de Vargas gozan aptitud bastante para labrar obras adecuadas á los progresos generales del arte, siquiera las que producen concuerden con el espíritu que vigoriza aquella civilizacion. Remontando el vuelo hasta el empíreo cristiano, busca el artista la inspiracion en lo que allí descubre más simpático y atractivo, figurando por tal modo en dípticos y retablos la imágen de María, tipo genuino del amor, la pureza y la dulzura.

Si en Grecia el arte respondia al concepto antropomórfico, tambien en Andalucía se humaniza, queriendo acercar el hombre á su Creador, mediante la intervencion de la mujer que cifra toda la belleza ideal posible y resume cuantas perfecciones y virtudes se alcanzan al humano entendimiento. Aunque dominados todavía los artistas por las reglas convencionales de la pintura arcáica, comienzan á experimentar el creciente influjo del medio en que viven, inclinándose á respetar los derechos de la naturaleza, tan desconocidos de sus predecesores inmediatos. Ni es la pintura andaluza en este tiempo ni en ningun otro, un arte sabio y erudito; bajo aquel clima, ántes que la reflexion, predomina el sentimiento; ántes que la metafísica, producto de laborioso raciocinio, brilla el arranque espontáneo del talento precoz siempre, nunca desprovisto de poderosas facultades imaginativas.

Muy distante el andaluz de concebir el cristianismo como una religion severa y exageradamente espiritual, entiende que no contraría sus fines conciliándola con la naturaleza, y de aquí la direccion superior que siguen sus piadosos

afectos. El punto de partida del culto en Andalucía es la Vírgen, cuya personalidad, carácter y mision se explica clara y ámpliamente el devoto. Bajo dos aspectos ofrécesele el piadoso simulacro; de una parte la madre; del otro la Inmaculada: allí las ternezas del amor más puro, asociándose á la dulzura y á los encantos de la inocencia; aquí la traslúcida diafanidad del cuerpo sin mácula y del alma que no empañó el más simple profano pensamiento. Alonso Cano, en su *Vírgen de Belen*, que no nos cansaremos de admirar, y Murillo en sus Inmaculadas, vierten al exterior y fijan lo que hay de más íntimo y delicado en el modo de ser estético de los andaluces. Si la madre arguye la significacion que en aquella tierra atribuye el hombre á la mujer como principal resorte de la dicha terrena, la Vírgen—en el sentido icononístico de la palabra—representa la elevacion de la criatura al alto asiento donde hubo de colocarla la idealidad cristiana.

Fuera absurdo pedir al andaluz, por cuyas venas corre indudablemente sangre islamita, ménos fuego, ménos pasion, ménos poesía y sensualidad en sus relaciones con el sexo femenino; aunque latino y visigodo por su principal orígen, no en vano luchó siete siglos con los agarenos, ni se asimiló en gran escala sus ideas, costumbres é instituciones. Así se explica por qué el pintor cuando ya el arte indígena toca en los límites de sus mayores medros, pintando á María pinta su propia compañera, la mujer que le enamora y templa sus quebrantos ó irrita sus pasiones. Pero á la vez, siéntese el pincel regido por una fuerte disciplina, la religion: entónces, apoyándose en la tierra sube el artista á los más diáfanos espacios de la fantasía, y condensando allí las tendencias más nobles, las enseñanzas del misticismo en cuanto conciertan con sus propósitos, los delicados trasportes de las almas cándidas cuando creen ver en el empíreo las subjetivas creaciones de la conciencia; modela la imaginacion la aérea criatura que se escapa de las bajas regiones de la vida para volar en alas de la gracia á las regiones de lo infinito.

Es ciertamente el ciclo de Alonso Cano y de Murillo monumento histórico en donde la pintura andaluza se muestra acaudalada con todas las ventajas que la distinguen. Del lado allá de estos dos poderosos génios, la crítica sólo descubre conatos más ó ménos bien dirigidos, facultades en progreso, bellezas en elaboracion, tendencias que pugnan por fundirse sin encontrar un medio propicio para armonizarse bajo el concepto de una unidad superior que las reuna: de la parte de acá la decadencia es positiva, pero estudiando ese movimiento desde sus débiles arranques hasta que concluye con los murillistas del siglo XVIII, nótase que nunca es infiel á la idea que lo fecunda. Pintura y escultura ansían ante todo y sobre todo, servir los fines litúrgicos, siendo el arte más que adorno de los palacios, tema de enseñanza para las muchedumbres devotas en templos, cenobios, hospitales, camarines y públicos retablos.

Compenétrase tanto en Andalucía la vida del arte y la religiosa, que llegan á una aparente adecuidad bajo el imperio de naturalezas escogidas, dichosamente organizadas, para condensar en sí los sentimientos y aspiraciones de la grey católica. Pinta el maestro los simulacros iconísticos, dá bulto á las advocaciones más populares y las figura con rasgos tan comprensibles, con colores tan vivos y concertados, con actitudes tan dignas, con expresion tan elocuente, que la muchedumbre, poniendo no poco de su parte, halla supremamente bella la ficcion, imaginando que sólo por tolerancia ó voluntad divina pudo labrarse aquel portento.

Dilátase por tal camino la fama del maestro, corren de mano en mano sus lienzos, rodéale el pueblo de respetos cariñosos, llegando á pensar que aquel talento le pertenece por un derecho de paternidad indiscutible. El arte andaluz no se concibe fuera de la litúrgia y de la devocion. Desde Alejo Fernandez hasta Pedro de Córdoba ó Juan Estéban, desde Vargas y Céspedes hasta Zurbarán y Tobar todos los pintores del Guadalquivir y el Darro mueven sus pinceles dentro de la ortodoxia católica, como los escultores el mazo.

VII.

Cuando se recorren las Iglesias, el Museo y áun las galerías particulares de Sevilla, sorprende el número considerable de lienzos devotos pintados por sus hijos, y el crítico que desee estudiar el tipo de la escultura andaluza, habrá de asistir á las fiestas de Semana Santa, que exhibe ante sus ojos numerosas efigies cinceladas, ora por Diego Cornejo, ya por los Roldanes ó Martinez Montañes.

Otra de las razones de la popularidad que en Andalucía alcanzan sus artistas, estriba en la circunstancia de reco-

nocerse el pueblo en los tipos que aquellos labran. Díjose con acierto que Murillo habia trasladado á sus lienzos no la imágen de su querida, como hiciera Andrés del Sarto ó Rafael, mas el rostro de la mujer andaluza, con todo su modelado vigoroso y superior colorido, poniendo, sin embargo, tanta pureza en la mirada y en la expresion, tanto decoro en la actitud y reposo en el conjunto, que el cuadro realista aparecia templado y embellecido, con la idealidad más sublime.

No pinta Murillo para los grandes y los doctos, sino para el pueblo y los menesterosos de la inteligencia; ni se dirige al raciocinio más al sentimiento. Como Alonso Cano y Zurbarán, es Murillo producto perfecto de la conjuncion de fuerzas que en la cultura andaluza se entrelazan. Contemplad su retrato: las líneas generales de su fisonomía os revelarán al hombre y al artista. Acercadlo al de Rafael, ¡qué distancia tan inmensa! Participa Murillo del alma soñadora y de la melancolía del árabe, y como él siente la propia dignidad con suma energía, traduciéndola en amor de su patria y de su libertad nativa, que le conduce á aburrirse en la corte y excusar los medros que habia de granjearse en sus dominios. Buscad en sus lienzos algo que presuponga homenaje á las preocupaciones nobiliarias ó á los halagos del poder; no lo hallareis: para el que vive exento de toda ambicion pasan desdeñosamente olvidados los temas palacianos. Ni pinta guerreros, ni damas de elevada alcurnia, ni escenas mitológicas, ni exóticos episodios; su norte está en otra parte, en el cielo ó en el pueblo. Hé aquí por qué pinta mayormente escenas místicas; y si toma su facundia otro giro, pintará al rapazuelo á quien la sociedad abandona en el océano de su orfandad moral y en sus desgracias. Vírgenes, crucifijos, santos, niños desgraciados, niñas cándidas é inocentes, pastorcillos rudos; este es Murillo, este su repertorio: el cielo y la tierra dándose la mano; la naturaleza y el arte asociándose para pintar el amor, la dulzura, la abnegacion, la fé, el infortunio y la inocencia. Y si se penetra en el fondo de estas manifestaciones, si interesa conocer lo más íntimo de los sentimientos y móviles que agitan su talento ante el caballete, hallaremos que Murillo siente la belleza plástica, regida por el puro pensamiento cristiano, la *Inmaculada* trasfigurándose haciendo de una criatura real un aéreo concepto del más sublime y humano idealismo.

VIII.

Conocidos estos antecedentes, explícase sin violencia la modificacion experimentada por las facultades de Torrigiano. Visto bajo la relacion étnica, continuará éste siendo extranjero; atendida su enseñanza, aparecerá como uno de los corifeos del renacimiento escultórico italo-greco; pero labrando la Vírgen de Buena-Vista el insigne artista, entra en las condiciones de los maestros andaluces, y no hay derecho para considerarlo como extraño, cuando se identifica con las tendencias generales que les dominan.

Puede afirmarse, en vista de este testimonio, que Torrigiano osciló entre las dos direcciones de la estética andaluza, representada respectivamente por Murillo y por Zurbarán (1), pero desde el momento que posa su planta en Sevilla, no es con el mazo en la mano, émulo del continuador del Buonarrota. La escultura toma de la reforma neoclásica sólo las ventajas técnicas, empero el pensamiento y la expresion son grandemente occidentales y cristianos. No hay en sus obras aquellos alardes de modelado cuya exageracion señalamos en el *Moisés*. Inclina la cabeza Torrigiano ante el sentimiento público y conforma su génio á las necesidades de la piedad, que piden otra suerte de elementos de belleza. La Vírgen del Museo es todo un poema y un nuevo testimonio de la filosofía estética del arte andaluz.

Sentada con admirable naturalidad, tiene al niño sentado tambien sobre el muslo izquierdo, cuya extremidad descansa en un doble cojin ó almohadon. Desnudo Jesús, fíjase en el objeto que María le presenta, y tanto en el semblante del hijo como en el de la madre, resplandece la belleza moral más adecuada á los tipos creados por la litúrgia en la inteligencia de los artistas. El arte de Lúcas Della Robbia ha granjeado en manos de Torrigiano valientes medros, hasta tocar un límite nunca sobrepasado. Fíjese el crítico, no ya en las proporciones relativas de las figuras, no en el dibujo sentido y correcto como él solo; más en la disposicion de las superficies, en el método seguido para ligar las con-

(1) La Vírgen que estudiamos nos obliga á modificar ligeramente algunas de las ideas emitidas en nuestra Monografía de *San Jerónimo*.

vexidades y las partes cóncavas, en el plegado admirablemente magistral de los ropajes y en el repartimiento de los huecos que lo representan.

Ni hallamos nada tan elegante como la manera con que el manto cubre la cabeza y rodea el rostro, formando á modo de un marco natural que favorece la contemplacion de las perfecciones en aquel concertadas, ni nada que tan alto pregone la habilidad técnica del artista, como el movimiento trasmitido á la figura del niño. Es la mano derecha de la Vírgen notable muestra de sábia escultura, en su género, como las extremidades del hijo, que podrian competir en gracia y delicadeza con las trazadas en el lienzo por el mismo Correggio.

Mide la estátua de la Vírgen de altura un metro y treinta centímetros, y se halla pintada con colores mates, que no ofrecen la dureza de los barnices empleados por Della Robbia y otros artistas, en casi todas sus creaciones. Azul celeste es el color del manto forrado en blanco, y los adornos de sus bordes, ó sea la cenefa, fueron dorados. Contrastan suavemente con estas tintas las rosadas de la túnica y la natural de las carnes. No poco deteriorada cuando llegó al Museo, hubo de contener su ruina el escultor sevillano, Sr. Astorga, respetando en la restauracion los colores y las formas de la presea, á fin de que no perdiese su propio carácter.

Rico el arte andaluz en selectas pinturas, no se halla tan favorecido en el dominio escultórico. Sin embargo, áun conserva joyas meritísimas de sus maestros indígenas; áun existen obras de Machuca, Martinez Montañes, Duque Cornejo y la Roldana, y entre ellas destácase con una aureola de gloria rodeada la *Vírgen de Torrigiano*, que así debemos continuar llamándola, porque sobre concertar propias perfecciones artístico-técnicas, es un nuevo documento para ilustrar los fastos del arte bético en sus más encumbradas épocas.

LOS

COLORES NACIONALES,[1]

POR EL ILMO SEÑOR

DON CESÁREO FERNANDEZ DURO,

CAPITAN DE FRAGATA, CORONEL DE INFANTERÍA, ETC.

I.



Si hubiéramos de dar crédito á ciertos autores de *la Ciencia heróica* ó del Blason, el uso de insignias ó signos convencionales usados por los hombres para distinguirse en sus eternas luchas, es tan antiguo como el hombre mismo. Fernando Mexia (2) opina que las *armerías*, que así llaman los heraldos á lo que vulgarmente se dice *armas*, y se han tenido y tienen por señales de nobleza, son tan antiguas como el hombre y áun anteriores, pues San Miguel y los demás ángeles que le siguieron contra Lucifer las llevaron en los escudos. Otros escritores dicen que los hijos de Set, para distinguirse de los de Cain, tomaron por armas diversas cosas naturales y los de Cain las figuras de las artes mecánicas que profesaban, y otros que los hijos de Noé inventaron las armerías despues del diluvio.

Entre los que buscan fundamento á sus opiniones, citan unos la autoridad de Diodoro de Sicilia para atribuir la invencion á los egipcios, que se valian como símbolos de figuras de animales y principalmente de la del buey. De Homero, Virgilio y Plinio se han sacado argumentos en favor de los griegos, cuando fueron al sitio de Troya, ó de los compañeros de Jason en la conquista del Vellocino, y con mayor razon del Libro de los Números que especifica como el pueblo de Israel al salir de Egipto acampaba por tribus y familias, distinguidas por insignias y banderas, se discurre si tomaron esta costumbre de sus opresores.

Todos estos autores están conformes, sin embargo, en que sea cualquiera el orígen incierto de esos signos que distinguian á los pueblos de la antigüedad, como la Ballena de los Asirios, la Paloma de los Babilonios, el Arpis de los egipcios, la letra Tau de los hebreos, la Cimitarra de los Partos, las Tres Coronas de los Medos, etc., (3) es remotísimo y no se sujetó á reglas determinadas hasta una época relativamente moderna.

---

(1) Aunque la presente Monografía no se refiere á un objeto determinado como las que van publicadas en este MUSEO siguiendo el pensamiento generador de la obra, con el mayor placer la hemos dado cabida entre sus páginas, porque las notables disquisiciones que en ella se encuentran y las importantes noticias y juicios críticos que la avaloran, tienen aplicacion á muchos de esos mismos objetos y estudios que ya han visto la luz pública ó que esperan verla en lo sucesivo.—*(Nota de la Direccion.)*

(2) El libro intitulado *Nobiliario perfectamente copylado y ordenado por el onrrado cauallero Fernand Mexía veinte quatro de Jahen*, etc. Sevilla, 1492.

(3) Los autores modernos del Blason citan á la Colombière, Moreri, Wilson, Steenwech, Turnebo, los PP. Guardialo y Musancio, Munster, Vallemont, Du Cange, Mathin Páris, Menestrier, Scohier, Harris, Vargas, Haro, como fuentes á que pueden acudir los que se preocupen de esta cuestion de orígen. Condensan todas las opiniones, Jouffroy d'Eschavanes, *L'armorial universel*, 1844; Bosel d'Hauterire, *Traité complet du Blasson*, 1846; Ch. Grandmaison, *Dict. Heraldique*, 1853.

Consta por testimonio de escribano público (1) que en el año de 1472, en que Juan de Ulloa y Lope de Avendaño, alcaide de Castronuño, *robadores* y *salteadores*, tenian divididas en bandos las tierras de Toro, Zamora, Valladolid y Medina del Campo, «acordaron un dia echar á los zamoranos de tierra de Coreses, y éstos, encomendándose á Dios y al Apóstol Santiago y á San Ildefonso fueron para allá y los toresanos *tomaron por divisas parras y los zamoranos tomaron cardos*, y puestos en las cabezas *para ser conocidos unos y otros*, viniéronse á juntar y romper en un recuesto que se llama Val de la Gallina.»

Los de Toro fueron derrotados, con lo cual, en lo sucesivo cantaban los zamoranos:

Juan de Ulloa *el tresquilado*
Bate al Val de la Gallina,
Verás cómo pica el cardo.

No es otro, á mi juicio, el motivo de todos los símbolos adoptados por familias, tribus, pueblos y naciones, así como de los colores, motes y sentencias con que se han adornado sucesivamente los primeros, como la Camisa de Nemrod, que sirvió de bandera en la guerra contra sus hermanos, el manojo de miés que con el nombre de *manípulo* llevaron por seña los romanos en tiempo de Rómulo, ó la cabeza de caballo puesta en una pica por los Cartagineses, pero es de consignar que el principio y significacion de los colores en las armerías ha sido tan disputado por los autores del Blason como las armerías mismas, siendo muchas y más ó ménos fundadas las opiniones (2).

Lo que sí parece averiguado es que el uso de las armas se sometió á reglas fijas en tiempo de las Cruzadas contra los infieles de Tierra Santa, con motivo de reunirse y compararse los distintivos de tantos príncipes y caballeros cristianos, empezando entónces á considerarse las armerías «como señales de honor y de virtud, compuestas *de figuras y de colores fijos y determinados* que sirven á marcar la nobleza y distinguir las familias y dignidades que tienen derecho á traerlas, como las usan los soberanos *en sus banderas y estandartes* para diferenciarlas de las auxiliares y enemigas representando tambien en ellas sus dominios, sus pretensiones, las armas que le son propias, ó las de la nacion (3).»

El conjunto de esas reglas que limitaba la costumbre arbitraria de pintar en el escudo, adarga, broquel, tarja ó rodela los símbolos individuales del guerrero, como sitio más visible en combates y torneos, constituyó la *Heráldica* ó ciencia del blason, que abraza asimismo á todo linaje de distintivos ó insignias, y por tanto á las banderas, que en colores y figuras no son otra cosa que la repeticion de los escudos en forma más visible para amigos y enemigos y á las libreas, vestiduras ó trajes uniformes de servidores y soldados.

Sólo á los soberanos estaba conferida la facultad de conceder el uso de armas sin que á nadie fuera permitido alterarlas, y habiendo alguna usurpacion de los escudos de los príncipes se incurria en delito de lesa Majestad, y en el de falsario si fuese de otros nobles (4).

Las banderas se rodearon de mayor prestigio, diferenciando á más de los signos y colores el corte ó figura de la tela segun la categoría del caudillo de la hueste, llamándolas en cada caso bandera, estandarte, pendon, baneravente, palon, grímpola, guitan y confalon, (5) señalando á la real ó nacional los honores reales, obligando con juramento á su defensa, santificándola con la bendicion religiosa, (6) haciendo de la conquista de las enemigas el acto más meritorio y honorífico del soldado, como de la pérdida de las propias el más infortunado acaecimiento, manteniendo, en fin, para ellas, el sublime significado de la frase de las matronas espartanas, que al despedirse de sus hijos ántes de la batalla recomendaban volvieran con el escudo ó sobre el escudo (7).

---

(1) Manuscrito existente en Zamora en poder de D. Eduardo Montero.

(2) Petra Santa, que inventó los signos convencionales de que se sirven los Heraldos y Reyes de armas para la representacion de los escudos, con los nombres técnicos, trata largamente de los colores en su obra *Tesserae Gentilitiae*.

(3) El marqués de Aviles, *Ciencia heróica reducida á las leyes heráldicas del Blason*. Madrid, 1780, tomo I, pag. 15.

(4) Chasseneus, *Catalogus Gloriae Mundi*, part. I, concl. 18, par. 23.

(5) Mexía, obra citada, y Diego de Valera, *Tratado de los rieptos y desafios*.

(6) Entre los romanos se prestaba juramento á las banderas en presencia de los augures. Los pueblos cristianos las hicieron bendecir por los obispos en presencia del ejército. En España hizo bendecir las banderas para la guerra contra los moros don Juan II en 1429, instituyendo esta costumbre.

(7) Entre los infinitos hechos heróicos que narra la historia militar de España, con relacion á defensa y toma de banderas, tengo presentes los que siguen:

Juan de Isasti, capitan de mar, natural de Rentería, mandando dos navíos en las expediciones de Trípoli y Bugía, ganó á los moros tres torres, por lo cual la reina doña Juana le hizo mercedes y dió por armas las tres banderas conquistadas.—*Colec. de Vargas Ponce*, leg. de Almirantes, letra 7.

Juan de Vega Garrocho, capitan de mar, natural de Gibraleon, rindió al célebre corsario berberisco Papavali en 1585, y depositó su bandera en la

II.

Los más de nuestros heraldos, apoyándose en los antiguos historiadores, asientan que el primero en este país que adornó las Adargas con insignias, fué Brigo, cuarto rey de España, poniendo la figura de *un castillo* en la suya (1), y que los reyes godos, hasta Rodrigo, trajeron por armas un leon de gules. Don Pelayo, cuando ganó la ciudad de Leon en 722, ya por esta circunstancia, ó por conservar la tradicion, puso por armas un Leon de gules en escudo de plata, si bien lo mudó despues con la cruz que se le apareció al dar batalla á los moros (2). Don Alfonso VIII *el Emperador*, en 1147, y en conmemoracion de haberse unido en su reinado Castilla y Leon con Galicia y parte de Portugal, tomó por armas *un Castillo* y *un Leon*, segun Bernabé Moreno de Vargas en sus *Discursos de la nobleza de España* (Madrid, 1636); pero segun otros autores, influyó en esta determinacion la antigüedad del Castillo del rey Brigo y el Leon de los reyes godos (3). A este castillo y leon han añadido y quitado despues los reyes otras armas de los reinos conquistados, de sus sucesiones, derechos y pretensiones.

Las armas de los condes de Barcelona, ganadas por Wifredo el Velloso en la guerra que tuvo con los normandos en ayuda del rey de Francia, son cuatro *palos* de gules en campo de oro. Dícese que Luis le Begue (segun unos), ó Cárlos *el Calvo*, reconocido á las maravillosas hazañas que hizo Wifredo en su servicio, viéndolo malherido, tiñó los cuatro dedos en su sangre y los trasfirió al escudo que traia dorado, naciendo esta historia de Bernardo Boades, que la escribió en 1420. D. Juan Sans y Barutell la ha refutado en sana crítica (4), fundándose en el hecho admitido de no haber tenido orígen las armerías hasta el tiempo de los torneos y las Cruzadas y en el de no haber empezado á ser hereditarias hasta el siglo XII.

Con las mismas razones combate las armas supuestas á los reyes Godos y á los de Leon, conforme con los historiadores Ambrosio de Morales y Moret, que aseguran haber sido don Alonso, el que ganó á Toledo, el primero que las tuvo.

Los reyes de Aragon usaron armas de plata y la cruz de gules cantonada en cuatro cabezas de moro, cual se ven todavía en algunas monedas del tiempo de Felipe II, que se tituló rey de Aragon, y de ellos tomaron la costumbre los de Castilla, segun el mismo Moret, cuando don Alfonso vino á casarse con doña Urraca.

El rey de Navarra, Sancho *el Fuerte*, en memoria de la batalla de las Navas de Tolosa y de la cadena del palenque de Miramomelin, adoptó en 1212 escudo de gules y una cadena puesta en orla, cruz y sotuer.

Cuando, por matrimonio de Ramon Berenguer IV con doña Petronila, hija única y heredera de don Ramiro el Monje, rey de Aragon, se incorporó el condado de Barcelona en 1137, adoptó el reino las armas de este último, porque entre otras condiciones del contratado casamiento se convino que las armas de Aragon se llevaran en la cimera, y las de Cataluña en el escudo, banderas y estandartes (5).

---

iglesia de San Francisco de Huelva, donde figuraban ya otras conquistadas por él mismo y por su padre el almirante D. Andrés.—*Crónica de la prov de Huelva*, por D. Manuel Climent. Madrid, 1866.

Andrés de Issasi, almirante que se distinguió en muchas ocasiones, se encontró en la batalla naval de Sicilia en 1676, y habiendo quemado el enemigo su buque se salvó á nado llevando la bandera. Consta en relacion impresa que se halla en la *Colec de Vargas Ponce*, Almirantes, letra 7.

Martin de Garruchaga, contador de las galeras de Filipinas, peleando con la escuadra holandesa en el puerto de Macao en 1623, por quitar á un alférez del enemigo la bandera, con la cual se habia tirado al agua por no la entregar en vida, se arrojó trás él, estando armado y cogidos perecieron ambos.

En 1529 concedió el Emperador al capitan Martin de Rentería un escudo con tres flores de lís de oro en campo azul, armas que traia el francés Juan Florin, á quien venció, y asimismo la bandera de San Blacarte, que era blanca con cruz roja, añadiendo los diez y siete buques que le apresó.

A D. Álvaro de Bazan, marqués de Santa Cruz, concedió el rey, como recompensa superior, que rodease su escudo de veintiocho banderas y estandartes que tenia cogidas á los turcos y berberiscos.

(1) En ello están contestes Marineo Sículo, *De Rebus Hisp.*, lib. VI.—Julian del Castillo, lib. II, disc. I, y lib. III, disc. II.—Carbonell, cap. XIII y XIV.—Bosch, *Títulos y Honores de Cathaluña*, cap. XXXII, fol. 560.—Pujadas, lib. I, cap. XIV, fól. 13.—Garibay, tomo I, lib. IV, fól. 83.

(2) El P. Gándara, *Nobiliario de Galicia*, fól. 139.

(3) El P. Caramuel, *Declaracion mística de las armas de Esp.* Bruselas, 1636, pág. 36.—Olao, *Hist. de los Godos.*

(4) *Memoria sobre el incierto orígen de las barras de Aragon.* 17 Julio 1812. Inserta en las Memorias de la Real Academia de la Historia, tomo VII. Madrid, 1832.

(5) Así lo dicen Marineo Sículo, *Hist. de las cosas memorables de Esp.*, lib. X, fól. 71, y Garibay, *Comp. hist.*, tomo IV, pág. 30, pero D. Francisco Javier Garma asegura que vió el original de los conciertos y que no tenian semejante cláusula.

Otro convenio parecido se estipuló en 1469 al verificarse el casamiento de los Reyes Católicos estableciendo, con consulta y acuerdo de los Grandes, de los Prelados y de los Consejos, que las armas de Castilla y de Leon se antepusiesen á las de Aragon y de Sicilia, y éstas á las demás que estaban unidas, quedando todas en el órden siguiente, que se ve en instrumentos públicos de la época (1):

Castilla, Leon, Aragon, Sicilia, Toledo, Valencia, Galicia, Mallorca, Sevilla, Cerdeña, Córdoba, Córcega, Múrcia, Jaen, Los Algarbes, Algeciras y Gibraltar, Barcelona, Vizcaya y Molina, Atenas y Neopatria, Rosellon y Cerdeña, Oristan y Gociano.

Por fin, al incorporarse los Países-Bajos á la corona en el año 1496, tambien por casamiento de Felipe *el Hermoso* con doña Juana, se ordenaron de nuevo las armas, añadiendo á las anteriores las del archiducado de Austria, ducado de Borgoña y condados de Flandes, Bravante y Tirol.

Ya por esta época desaparece toda oscuridad en las Armerías, gracias á la minuciosidad de Gonzalo Fernandez de Oviedo, que en su *Libro de la Cámara del Príncipe don Juan* (2), despues de describir el *Guion real*, dice de los reyes de armas:

«Traen demas de la cota real vestida, un escudo de oro encima del corazon. Uno se dice Castilla y trae el castillo de oro en campo de *goles*. Otro se dice Aragon y trae cuatro bastones de rosicler ó goles en campo de *oro*. Otro se dice Leon y trae un leon de púrpura en campo blanco vel argenteo y coronado de oro. Otro se dice Granada, y trae la granada verde reventada y los granos de rosicler y el campo blanco. Otro se dice Navarra y trae un marro, ó alquerque de cadenas de oro en campo de goles vel sanguino....» y así continúa describiendo los de Nápoles, Sicilia, Mallorca, Valencia, Toledo, Sevilla, Córdoba y Múrcia.

III.

Los colores de la bandera son precisamente los mismos del escudo, de modo que Castilla y Navarra habian de usarla roja; Leon, Granada y el antiguo Aragon blanca; Cataluña y Aragon moderno, amarilla. Unidos Castilla y Leon, la cuartelaron de blanco y rojo ó plata y gules, y así se usó durante mucho tiempo, como atestiguan documentos incontestables de la época.

Uno de ellos, esclarecido por el Sr. Cánovas del Castillo (3), es la pintura de la Higueruela que se conserva en la Sala de Batallas del Escorial. El pendon de Castilla, que precede al rey don Juan, lo mismo que la sobrevesta que éste lleva, tienen cuatro cuarteles, blanco y rojo, con los castillos y leones.

Las cartas de marear formadas en los siglos XV y XVI dan igualmente testimonio con las figuras iluminadas con que se exornaban, y entre ellas merece principal lugar la de Juan de La Cosa, fecha en el Puerto de Santa María el año de 1500, y que se conserva en el Museo naval. La bandera puesta en las costas occidentales de España, la misma que ondea en las Antillas acabadas de hallar, es cuartelada de blanca y roja con castillos y leones, idéntica al pendon de don Juan II. Otra carta del Mediterráneo, trazada por Juan Francisco Monus en 1613, propiedad del príncipe Pánfilo Doria, he visto en Roma, y á semejanza de la de Juan de La Cosa, tiene pintados reyes, ciudades, buques y banderas. El rey de España lleva calzas y mangas rojas, botas de ante, manto de púrpura, y se apoya en el escudo cuartelado de plata y gules con castillos y leones. Asimismo es la bandera que flota sobre Sevilla mientras la de Zaragoza es roja con bordes ó ribetes amarillos con los palos de Aragon bajo corona en el centro, y la de Barcelona roja con ribetes amarillos, y en el centro cuarteles con cruces de San Jorge sobre plata y los bastones sobre oro.

La carta catalana de 1375 citada por Navarrete, Salazar y otros escritores marinos y reproducida en el Atlas del

(1) Lúcio Marineo Sículo, *Cor. gen. de Esp.*, lib. XIV, fól. 161.—Mariana, *Hist. gen.*, tomo II, lib. XXIV, fól. 333
(2) Publicado por la Sociedad de bibliófilos. Madrid, 1870.
(3) *De la escarapela roja y de las banderas y divisas usadas en España.* Madrid, 1871.

vizconde de Santarem (1) dibuja el *Luxer* de Jaime Ferrer con bandera de cinco fajas horizontales, de oro tres y rojas las intermedias, indicacion que conviene próximamente con lo que, á poco, en 1396, acordó el Parlamento celebrado en Barcelona: «Item, se ha ordenado que las galeras no lleven banderas, cendales, ni paños con otra divisa que la del condado de Barcelona, esto es, barras amarillas y coloradas solamente (2).»

Verificada la unificacion del reino por el casamiento de don Fernando y doña Isabel, como se acordó el órden de las armerías del escudo, así se hubiera determinado con igual formalidad la figura y disposicion de los colores de la bandera si por entónces hubieran usado las naciones de este signo de colectividad; pero la navegacion y las relaciones marítimas de pueblo á pueblo, que principalmente requieren estos distintivos, tenian escasa importancia todavía, y si de hecho se daba preferencia, por el concierto de los escudos, á los colores rojo y blanco de Castilla y Leon, seguia la costumbre establecida de alzar bandera propia cada caudillo y capitan, apareciendo en las batallas tantas como compañías, ricos-homes y príncipes y obispos, si bien subordinadas al guion real.

Un libro por muchos conceptos curioso, el *Poema de Alfonso Onceno,* manuscrito en el siglo XIV, que narra con minuciosidad los sucesos de la turbulenta minoría de este rey, combates, embajadas, treguas, torneos, bodas reales, costumbres y trajes, sirve grandemente para conocer la variedad de las banderas y pendones. Del de el infante don Enrique dice en los números 780 y siguientes:

E vieron en vna vara
Vn muy fermoso pendon
Vn crucifiçio y estaua
Fegurado noble miente
E a todos semejaua
Omne vino carnal miente.

Sin mencionar los colores, alude en más de una ocasion á los leones y castillos del pendon real, por ejemplo en el número 243:

Dixo: el leon de Espanna
De ssangre fará camino.

Tratando de la hueste coligada contra el Moro y de los pendones que llevaban los infantes don Enrique y don Tello, el Maestre de Calatrava, la ciudad de Jerez, los *Ricos omnes de grant guisa de Castiella la rreal*, los infanzones de Galicia e caualleros de Portugal, añade:

El rey
Como natural guerrero
....
Armas leuaua de asero
Con castiellos e leones
E por yr mas conoscido
Leuaua sobre sennales
Vn su pendon bien tendido
Entre los sus naturales.

Este mismo rey fundó más adelante la preciada Órden é insignia de la Banda, que era roja, en el concepto de unos autores, y roja con ribetes de oro en opinion de otros (3). Pusiéronla los caballeros en los escudos y los soberanos en la moneda y en los guiones, adornada con tragantes de oro ó simplemente sobre oro, aunque á veces, por ser de gules el escudo y oponerse las reglas de la Heráldica á situar color sobre color ó metal sobre metal, pusieron sobre

(1) *Recherches sur la priorité de la decouverte des pais situés sur la côte occidentale d'Afrique*, par le Vicomte de Santarem.
(2) Sans de Barutell, *Mem sobre el incierto origen de las barras.*
(3) Compiló las noticias de las crónicas sobre la Órden de la Banda D. Manuel de la Corte, *Semanario Pintoresco español*, tomo IV, pág. 267. Madrid, 1839.

gules la banda de oro. Hasta el Emperador Cárlos V, adoptaron los sucesores de Alfonso XI la insignia de la Banda como símbolo predilecto de sus pendones, dando mayor aprecio al color rojo ó de gules que ya predominaba en los más de los escudos de las regiones de España hasta el punto de ser considerado distintivo nacional, segun se advierte en la definicion de la Banda contenida en el Diccionario de autoridades de la Academia.

«Adorno de que comunmente usaban los oficiales militares, de diferentes especies, hechuras y colores, y que servia tambien de divisa para conocer de qué nacion era el que la traia, como *carmesí el español*, blanca el francés, etc.»

A los ilustrados ejemplos demostrativos del trabajo del Sr. Cánovas del Castillo, tantas veces citado, he de agregar algunos otros que he tenido ocasion de observar y que corroboran la definicion del referido Diccionario, con preferente aplicacion á las naves.

Las pinturas de la gran batalla de Lepanto que mandaron hacer las potencias de la Liga y existen, una de Vicentini en el palacio ducal de Venecia, otra en dos frescos á la entrada de la capilla Sixtina en Roma, y otra en coleccion de cuadros colocados en el cláustro del Escorial, con más la que guarda nuestro Museo naval, distinguen á las galeras españolas con flámulas y banderas rojas, con la particularidad de que en todas aparece la galera de don Juan de Austria con dos banderas en la popa: la nacional roja, y la de la Santa Liga, puesta á estribor ante la carroza.

En la entrada del palacio municipal de Génova existen dos grandes cuadros representando el recibimiento hecho por la ciudad al vencedor don Juan de Austria que llega al puerto con su armada. Las galeras llevan igualmente flámulas rojas.

Las cabeceras de la Sala de Batallas del palacio del Escorial están ambas adornadas con episodios del combate naval de las Terceras, y las naos españolas ostentan banderas y flámulas rojas. La Capitana arbola en la popa una bandera del mismo color con la imágen del Apóstol Santiago matando moros.

El palacio real de Nápoles construido para alojamiento de los vireyes, muestra en los techos batallas de mar y tierra de las campañas de Italia y al paso que las galeras de Aragon ondean la bandera de las barras, las castellanas la llevan roja.

Por final, en el Museo Borbónico de la misma capital, hay un cuadro del pintor Scipione Compagno, señalado con el núm. 8, que representa el acto de entrega de las llaves y sumision de la ciudad á don Juan de Austria II el 8 de Abril de 1648, en la plaza del Mercado. En el centro se descubre un patíbulo con quince cabezas cortadas y al rededor forman los tercios de la Armada con banderas rojas en el centro del bosque de las picas, y se distingue una de dichas banderas por tener cruz amarilla sobre fondo rojo.

Pero tampoco estos ejemplares hacen prueba de que hasta el siglo XVIII hubiera bandera nacional propiamente dicha, existiendo otros muchos de tierra y mar en que las enseñas de las naves son blancas y las de las tropas de variados colores.

IV.

Los trajes uniformes de los servidores del Estado que, como ántes dije, caen bajo el dominio de la Heráldica, ofrecen asimismo buenos indicios para estudiar la predileccion de nuestros mayores por determinados colores. Sirven para esta investigacion las crónicas y relaciones particulares y tambien las pinturas coetáneas de las cuales se ha servido diligentemente el conde de Clonard al escribir su *Historia orgánica de las armas de Infantería y Caballería.*

Las primeras fuerzas organizadas de ejército permanente que como precursoras de la Guardia civil establecieron los Reyes Católicos, las cuadrillas de la Santa Hermandad, vistieron calzas de paño encarnado y sayo de lana blanca con cruz roja en el pecho, llevando bandera tambien blanca con cruz roja. Los colores de Castilla y de Leon, en cuyo territorio iban á prestar servicio.

Las propias calzas y sayo, aunque sin la cruz, llevaron á Italia las tropas del Gran Capitan.

Los primeros tercios creados en 1534 por el Cardenal Cisneros usaron ya calzas rojas con vivos y cuchillos amarillos, combinacion de los colores de Castilla y Aragon y tambien de la Órden de la Banda.

Los trajes militares del reinado del Emperador consistieron en jubon, calzas y gorra roja acuchillados de amarillo. En tiempos de Felipe II vistió la infantería de amarillo con cuchillos rojos. Así está presentada en la pintura de

San Quintin de la Sala de Batallas del Escorial. Un cuerpo de arcabuceros á caballo que se creó por entónces recibió por uniforme *una hungarina con mangas perdidas de paño amarillo adornada con la cruz de Borgoña roja.*

Felipe IV suprimió las calzas acuchilladas sustituyéndolas con gregüescos y medias calzas de lana, cuerpo de jubon con faldetas y sombrero de fieltro á la *walona.* El jubon y gregüescos eran amarillos y las medias calzas rojas, segun una pintura que posee en Lorca el general Musso.

Cárlos II creó un regimiento de guardias de la persona, cuyo uniforme era «*justacor* de paño amarillo, llamado comunmente *casaca*, guarnecido por sus costuras con franja de la casa real, escaqueada de blanco y rojo (1): calzon gregüesco amarillo, media encarnada, zapato de becerro blanco con lazos rojos, corbata blanca y sombrero chambergo.» La infantería del ejército vestía de rojo y amarillo, variando los cuerpos, de forma que el que gastaba medias amarillas tenia gregüescos rojos y al contrario, sin que se hiciera novedad hasta el año de 1707.

Los embajadores vestian el color nacional en las grandes ceremonias por exigencia de etiqueta, segun cuenta Cabrera de Córdoba en sus *Relaciones de las cosas sucedidas en España*, y repite el Sr. Cánovas del Castillo como sigue:

«Al presentarse el embajador de Francia, en 25 de Marzo de 1612, al rey Felipe III, con motivo de las bodas convenidas entre las dos coronas, la infanta doña Ana de Austria estaba vestida «con saya entera de raso *blanco*» y al otro lado el príncipe, que fué luégo Felipe IV, «así mesmo vestido de *blanco:*» y que se decia que en París se habia de hacer por el embajador de España la misma demostracion á la reina y al rey, y á la princesa de España (Doña Isabel de Borbon), los cuales «*habian de estar vestidos de encarnado, trocándose los colores de entre ambas coronas.*» Dá razon luégo Bernabé de Vivanco, en su *Historia de Felipe III*, inédita, del cambio de las dos princesas verificado en el Bidasoa, con las palabras siguientes: «Estaban (dice hablando de los asistentes á la entrega de las princesas), sobre cuatro barcas sin quilla á modo de pontones, las dos de España y las otras dos de Francia, asentando que á costa de ambos reinos se hiciese sobre ella un comedor de 32 piés de largo y 30 de ancho, con un antepecho de balaustres, uno *blanco* y otro *colorado.*» Síguense otros varios pasajes, por los cuales se ve que ostentaban en aquella ocasion ambas cortes los colores rojo y blanco, recíprocamente alternados por cortesía, ni más ni ménos que sucedió en la celebracion de los esponsales en París y Madrid, partiendo todos, reyes, cortesanos y escritores, cual de cosa á la sazon indubitada, de que el rojo era el genuino color español, al propio tiempo que el blanco era el genuino color francés.»

Don Francisco Javier de Salas, que ha tratado de este mismo asunto (2), inserta documentos oficiales de *Las embajadas célebres de los duques de Humena y de Pastrana, para la conclusion de los casamientos, etc.*, describiendo la entrada del último en París, precedido de los clarines españoles con cotas de armas *de tela de oro y encarnado*, de acémilas con reposteros de terciopelo *carmesí bordado de oro*, de pajes *con la librea española*, de caballeros y señores, etc. Madama la infanta estaba vestida *con ropa encarnada bordada de oro*, debajo de un dosel de terciopelo *carmesí con franjas de oro*, como se indica en el inserto anterior.

V.

Felipe V, que dió al ejército verdadera organizacion por decreto de 28 de Febrero de 1707, escribió:

«Y es mi voluntad que cada cuerpo traiga la bandera coronela blanca, con la cruz de Borgoña, segun estilo de mis tropas (las vencedoras), á que he mandado añadir dos castillos y dos leones, repartidos en los cuatro blancos; y cuatro coronas que cierren las puntas de las aspas.»

Como consecuencia natural, al adoptar el color de la casa de Borbon que su abuelo Luis XIV de Francia habia señalado igualmente para la bandera y escarapela nacional, dió uniformes blancos á las tropas que se mantuvie-

(1) Conserváronse estas franjas como distintivo de tambores y cornetas hasta el año de 1868 que las suprimió la Revolucion.

(2) Informe sobre la obra intitulada *Les Mariages espagnols sous le regne de Henri IV et la regence de Marie de Medicis*, que por encargo de la Real Academia de la Historia emite su individuo de número D. F. Javier de Salas. Madrid, 1871.

ron hasta la proclamacion de Cárlos IV en 1788, y áun volvieron á establecerse en 1805. La cruz de Borgoña que conservaba en las banderas, dice Avilés que se adoptó en España por la batalla de Baeza, ganada contra los moros en 1227 el dia de San Andrés, por ser la forma de dicha cruz la del instrumento del martirio del Santo Apóstol, mas el nombre mismo indica que su introduccion debió tener efecto más bien por el casamiento del duque de Borgoña, don Felipe el Hermoso, con doña Juana. De esta opinion es tambien Lechuga (*Maestro de Campo General*, pág. 85), por ser San Andrés el patron de Borgoña.

Las banderas del regimiento inmemorial del Rey que por Decreto de 3 de Abril de 1642 eran rojas con la cruz de Borgoña de encarnado muy subido, dividiéndola del fondo un perfil negro, habia cambiado el color en morado en 1693, como memoria de haber sido de la Guardia Real. El vulgo, que llamaba primeramente al regimiento *Tercio de los colorados viejos*, lo apellidó despues *Tercio de los morados*. Por el Decreto de Felipe V se igualó en la bandera coronela con los otros, mas despues, por abuso disfrazado con nombre de privilegio, que afecta á la tradicion misma del significado de la enseña nacional, volvió á tener banderas moradas, consiguiéndolas por otros privilegios los cuerpos de Artillería, Ingenieros é Infanteria de Marina (1).

Los buques de la Armada real usaron, como las tropas, la bandera blanca con cruz roja de Borgoña, hasta que la disposicion que copio, de muy pocos conocida, modificó la uniformidad.

«Teniendo el Rey resuelto que el cuerpo de navíos de la Armada se divida en tres escuadras, y que cada una de ellas tenga su puerto en Departamento de los tres establecidos en España, como son: Cádiz, Ferrol y Cartagena, ha deliberado S. M. para que cada una de estas divisiones se conozca por las banderas é insignias de que han de usar, lleven todos los navíos de cualquiera de las tres referidas escuadras, los pabellones ó banderas largas de popa blancas con el escudo de las armas reales en la forma que se practica. Los navíos que se armasen en Cádiz, usarán en las insignias de banderas, cuadras, cornetas, rabos de gallo, gallardetes, banderas de proa, de botes, de lanchas, sobre blanco el referido escudo de armas reales. Los navíos que se armasen en el Ferrol, usarán en todas las referidas insignias y banderas de proa, de botes y lanchas, de la cruz de Borgoña sobre blanco con cuatro anclas en los extremos del cuadrado que forma la referida cruz. Los navíos que se armasen en Cartagena, usarán en las mencionadas insignias y banderas, de proa, de botes y lanchas, sobre color morado el escudo de armas reales, sencillo de castillos y leones, conforme al dibujo que se volvió aprobado á V. S. con las mismas, y cuatro anclas á los extremos.

»En esta inteligencia, manda S. M., que haciendo V. S. notoria esta Real deliberacion para que llegue á noticia de todos los oficiales generales y particulares de la Armada, y pasando copias certificadas de esta Real órden á los Ministros de los Departamentos del Ferrol y Cartagena, disponga V. S. se haga un proporcionado número de las referidas banderas, tanto para los navíos que se armasen en ese puerto, como para las que haya que remitir á los de Ferrol y Cartagena. Dios guarde á V. S. muchos años como deseo. Sevilla 20 de Enero de 1732.—Don Josef Patiño.—Sr. Don Salvador de Olivares.»

Usaban banderas blancas no sólo Francia y España, sino tambien Nápoles, Toscana, Parma, todos los Estados regidos por la casa de Borbon, que no siempre mantenian entre sí la buena armonía de familia, y la semejanza del color habia dado lugar á que, no distinguiéndose en la mar los amigos de los enemigos hasta encontrarse á muy cortas distancias, ocurrieron incidentes desagradables, por lo que se procedió al estudio de otro pabellon que reuniendo condiciones para su adopcion como nacional, no adoleciese de semejantes inconvenientes. Doce modelos se presentaron por el Ministerio de Marina á la eleccion del rey Cárlos III, en once de los cuales predominaba el color rojo, y el soberano tuvo el buen criterio de no adoptar ninguno de los símbolos de personalidad ó de abolengo, que son perecederos, fijándose en los de la nacion, que debieran durar tanto como ella. La bandera de las fajas rojas y amarilla con el escudo del castillo y el leon (2), debia traer á la memoria el pendon de Alfonso *el Justiciero* en el Salado, cuando en grande aprieto

«Los de la vanda llamó;»

---

(1) Segun Mexía, sólo en España se ha usado en armerías el color de púrpura ó violado.

(2) El Real decreto de trasformacion dice así

«Para evitar los inconvenientes, y perjuicios, que ha hecho ver la experiencia puede ocasionar la Bandera nacional, de que usa mi Armada naval, y demás Embarcaciones Españolas, equivocándose á largas distancias, ó con vientos calmosos con las de otras Naciones; he resuelto, que en adelante usen mis Buques de guerra de Bandera dividida a lo largo en tres listas, de las que la alta, y la baxa sean encarnadas, y del ancho cada una de la quarta

las barras que don Jaime el Conquistador llevó á Valencia y enarboló á su entrada en 1238, que como reliquia se guardan todavía en el archivo de la ciudad; las de Alfonso V *el Magnánimo* asentadas sobre el Vesubio; la triunfante enseña del Emperador Cárlos V, paseada por las cuatro partes que entónces se daban al mundo; las glorias todas del pueblo español simbolizadas en esos dos colores tan queridos, y áun su figura y disposicion venian á ser las mismas que el *luxer* de Jaime Ferrer llevaba en la exploracion de la costa de Oro, y que las galeras de Ahones y Roger pusieron sobre Constantinopla y Atenas (1).

VI.

No es inoportuno sentar el significado que á los colores y figuras que componen la bandera española han dado los maestros de la ciencia del Blason.

El *rojo* ó *gules*, que es el primer color en Heráldica, dicen simboliza, de las piedras el rubí; de los planetas Marte; de los *elementos* el fuego; de los signos Aries y Escorpion; de los dias el martes; de los meses Marzo y Octubre; de los metales el cobre; de los árboles el cedro; de las flores el clavel, y de las aves el pelícano.

Significa: de las virtudes la caridad; de las calidades mundanas la valentía, la nobleza, la magnanimidad, el valor, el atrevimiento y la intrepidez, la alegría, la victoria, el ardid, la generosidad, el honor, el furor y el vencimiento con sangre (2).

El *amarillo* ú *oro*, es tambien el primero de los metales que figuran en el Blason y simboliza: de las piedras el carbunclo ó topacio; de los planetas el Sol; de los signos Leo; de los dias el domingo; de los meses Julio; de los árboles el ciprés; de las flores el girasol; de las aves el gallo; de los animales el leon, y de los peces el delfin.

Significa: de las virtudes la justicia, la benignidad y la clemencia, y de las calidades mundanas la nobleza, la caballería, las riquezas, la generosidad, el esplendor, la soberanía, el amor, la pureza, la salud, la solidez, la gravedad, la alegría, la prosperidad, la larga vida, el poder, la constancia y la eternidad.

Los castillos son geroglíficos de grandeza y elevacion: denotan tambien asilo y salvaguardia, y las torres que los flanquean indican la constancia, la magnanimidad y la generosidad.

El leon se ha tomado en el blason para denotar los héroes ó personas ilustres, y simboliza la vigilancia, autoridad, dominio, monarquía, soberanía, magnanimidad, majestad y terror.

Las variaciones que desde la fecha de adopcion de esa noble bandera ha tenido, fueron tan efímeras como las causas que las motivaban. José Napoleon modificó el escudo de armas (3), y en el Museo naval ha quedado como

---

parte del total, y la de en medio amarilla, colocándose en esta el Escudo de mis Reales Armas reducido á los dos quarteles de Castilla, y Leon con la Corona Real encima; y el Gallardete con las mismas tres listas, y el Escudo á lo largo, sobre quadrado amarillo en la parte superior. Y que las demas Embarcaciones usen, sin Escudo, los mismos colores, debiendo ser la lista de en medio amarilla, y del ancho de la tercera parte de la Bandera, y cada una de las restantes partes dividida en dos listas iguales encarnada, y amarilla alternativamente, todo con arreglo al adjunto diseño. No podrá usarse de otros Pavellones en los Mares del Norte por lo respectivo á Europa hasta el paralelo de Tenerife en el Océano, y en el Mediterraneo desde primero del año de mil setecientos ochenta y seis en la América Septentrional desde principio de Julio siguiente; y en los demas Mares desde primero del año de mil setecientos ochenta y siete. Tendréislo entendido para su cumplimiento. Señalado de mano de S. M. en Aranjuez á veinte y ocho de Mayo de mil setecientos ochenta y cinco.—A D. Antonio Valdés. Es copia del Decreto original.—Valdés.»

(1) El Presidente del Consistorio de los juegos florales en 1868, D. Victor Balaguer, dirigió á los poetas castellanos, en su discurso, las palabras siguientes:

«Salut y fraternitat á vosaltres los de Castella, que en vostre pendó porteu encara, y portareu sempre, si á Deu plau, los dos colors vermell y groch, colors de la bandera antigua catalana en los bons temps de nostra patria, que en penyora d'aliança vos donaren los nostres pares.»

(2) Avilés, tomo I, pág. 192. Del mismo autor son las explicaciones heráldicas que siguen.

(3) «Don Josef Napoleon por la gracia de Dios y de la Constitucion del Estado, Rei de las Españas y de las Indias.

»Hemos decretado y decretamos lo siguiente:

»Art. 1.° Las armas de la Corona en adelante constarán de un escudo dividido en seis cuarteles; el primero de los cuales será el de Castilla; el segundo el de Leon, el tercero el de Aragon, el cuarto el de Navarra; el quinto el de Granada, y el sesto el de las Indias, representando éste segun la antigua costumbre por los dos globos y dos columnas; y en el centro de todos estos cuarteles se sobrepondrá por escudete el Águila que distingue á nuestra Imperial y Real familia.

»Art. 2.° Todos nuestros ministros, cada uno en la parte que le toca, estando enterados de esta disposicion, se arreglarán á ella y cuidarán de su ejecucion. Dado en Vitoria á 12 de Julio de 1808.=Firmado.=Yo el Rei.=Por S. M., su ministro secretario de Estado, Mariano Luis de Urquijo.»

objeto de curiosidad una de sus banderas (1). En 1821, época de innovaciones, en pueril imitacion de las águilas francesas, pues no es de suponer que aquellos patriotas buscaran el ejemplo en la Loba de Roma ó en otras análogas representaciones de tan remota antigüedad, se sustituyó la bandera de los regimientos (Real decreto de 9 de Noviembre), con un leon dorado en el extremo del asta, subsistiendo el pabellon en los buques y las plazas. En 1868 se ordenó que en el escudo de armas figurasen los cuarteles de Castilla, Leon, Aragon, Navarra y Granada, y á consecuencia de la eleccion del duque de Aosta para la corona de España, se dispuso (23 de Mayo de 1872), que el escudete que llenaban las flores de lís de la casa de Borbon, se sustituyera con la cruz roja de Saboya, segun para recuerdo ha quedado en las armas fundidas de la verja del Ministerio de la Guerra, sin hacer variacion en los escudos de las banderas, por no tener más que dos cuarteles de castillo y de leon (14 Junio).

Esto en el terreno oficial de los documentos, pues en la práctica, el período revolucionario empezado en 1868, que de tantas y tan varias formas ha armado á las fuerzas populares, ofrece en punto á banderas y uniformes un *álbum* caprichoso y pintoresco. Cada jefe de batallon elegía á su gusto los colores y figuras, y así al presenciar alguna de las solemnes formaciones en que los Voluntarios de la Libertad, ó Milicianos Nacionales cubrian con su imponente fila los paseos del Prado, de Atocha y de Recoletos, se diria como en los tiempos del Poema de Alfonso XI, que cada uno de los *omes de grant guisa de Castiella*, los adalides y las villas y las ciudades alzaban pendon propio.

El 2 de Mayo del corriente año de 1874 se ha visto la última novedad de esta especie. Formaron ese dia tres escuadrones de caballería de la Milicia, aprovechando la fiesta para dar al viento los flamantes estandantes, que no poco atrajeron la atencion de los curiosos. Uno era de color violeta claro con fleco de plata y gran escudo en el centro con el oso y el madroño de las armas de la villa de Madrid: otro morado oscuro con las propias armas en proporciones reducidas: el tercero era reminiscencia de la exhibicion del año 1821; un leon dorado en asta lujosa con cintas verdes y blancas y corbatas de las Órdenes militares (2).

La costumbre de depositar en los templos las banderas cogidas al enemigo y áun las propias, al disolverse las huestes á que sirvieron de guía, ofreciendo al Dispensador de las victorias los más nobles trofeos de éstas, es antiquísima en España, y por ella se conservan en Leon, en Granada, Valencia, Zamora, Tenerife y muchas otras poblaciones, ejemplares que hoy reunen á la veneranda memoria de las glorias que representan la condicion de monumentos de la indumentaria. En la capital de España era el Santuario de Atocha el designado para guardar las banderas, segun reglas confirmadas en órden de 13 de Octubre de 1843, hasta que por otra de 7 de Febrero de 1858 se determinó como medida de generalidad «que las banderas de los regimientos que se deterioren por el mucho servicio se remitan al Museo de Artillería, y que el Santuario de Atocha no contenga más que los trofeos que representen glorias nacionales, esto es, las insignias cogidas al enemigo, y las que se inutilicen á los cuerpos del ejército en los campos de batalla.»

---

(1) Perteneció al 6.° regimiento de línea hispano-francés y fué conquistada en accion de guerra en la Serranía de Ronda por el jefe de escuadra don José Serrano Valdenebro.

(2) La «Ordenanza para la formacion, régimen, constitucion y servicio de la milicia nacional local de la Península é islas adyacentes de 14 de Julio de 1822, restablecida y reformada en virtud de la ley de 2 de Setiembre de 1873,» no autoriza el capricho de estas insignias; rige para ellas la disposicion que sigue:

«Siendo la bandera nacional el verdadero símbolo de la monarquía española, ha llamado la atencion del Gobierno la diferencia que existe entre aquella y las particulares de los cuerpos del ejército. Tan notable diferencia trae su orígen del que tuvo cada uno de esos mismos cuerpos, porque formados bajo la dominacion é influjo de los diversos reinos, provincias ó pueblos en que estaba antiguamente dividida la España, cada cual adoptó los colores ó blasones de aquel que le daba nombre. La unidad de la monarquía española y la actual organizacion del ejercito y demás dependencias del Estado, exigen imperiosamente desaparezcan todas las diferencias que hasta ahora han subsistido sin otro fundamento que el recuerdo de esa division local perdida desde bien lejanos tiempos

»Por tanto, el Gobierno provisional, en nombre de S. M. la reina doña Isabel II, ha venido en decretar lo siguiente:

»Art. 1.° Las banderas y estandartes de todos los cuerpos é institutos que componen el ejército, la armada y la milicia nacional, serán iguales en colores á la bandera de guerra española, y colocados éstos por el mismo órden que lo están en ella.

»Art. 2.° Los cuerpos que por privilegio ú otra circunstancia llevan hoy el pendon morado de Castilla, usarán en las nuevas banderas una corbata del mismo color morado y del ancho de las de San Fernando, única diferencia que habrá entre todas las banderas del ejército, á excepcion de las condecoraciones militares que hayan ganado ó en lo sucesivo ganaren.

»Art. 3.° Al rededor del escudo de armas reales, que estará colocado en el centro de dicha bandera y estandartes, habrá una leyenda que expresará el arma, número y batallon del regimiento.

»Art. 4.° Las escarapelas que en lo sucesivo usen los que por su categoría ó empleo deben llevarlas, cualquiera que sea la clase á que pertenezcan, serán de los mismos colores que las expresadas banderas.

»Art. 5.° Los adjuntos modelos se circularán por todos los Ministerios á sus respectivas dependencias, para que por todos los individuos del Estado sean conocidas y observadas las disposiciones contenidas en este decreto. Dado en Madrid á 13 de Octubre de 1843.»

Respecto á corbatas de las banderas y estandartes, previene la Ordenanza del ejército, tít. I, trat. I, art. 8.°, que *han de ser encarnadas.*

Uno y otro depósito guardan en consecuencia bastantes banderas, pero no son los únicos: en la Armería nacional, en otros Museos de Madrid y en las capitales de provincia, ó mejor, de los antiguos reinos hay varias otras, no de las ménos interesantes en la historia militar de España. Un catálogo descriptivo y razonado de todas ellas seria obra muy curiosa, mas para el objeto de este artículo basta citar algunas que confirmen lo sentado:

ARMERIA NACIONAL.

En los trofeos de este riquísimo Museo hay banderas cogidas en el combate de Lepanto y en otros contra persas y turcos, ingleses, franceses, alemanes ó italianos: hay banderas coronelas y estandartes de los regimientos españoles de línea y de provinciales y algunas del archiduque que en la guerra de Sucesion, al empezar el siglo XVIII se hacía llamar Cárlos III, que por cierto son blancas con la cruz roja de Borgoña y las armas de Aragon á veces. Las más señaladas como ejemplares son:

Número 1525. Pendon que llevó á la jornada de Túnez el emperador Cárlos V.

Núm. 2039. Bandera española de la armada de don Juan de Austria en Lepanto. Tiene por un lado una imágen de la Vírgen, pintada al óleo, y en el opuesto la de San Martin partiendo la capa.

Núm. 2038. Otra idem de damasco encarnado. En el centro una custodia sostenida por dos ángeles.

Núm. 2160. Estandarte mortuorio que sirvió en las exequias de Felipe II. Fondo de seda negra con escudo bordado de plata que contiene águilas, castillos y leones.

Núm. 2271. Bandera amarilla, blanca y azul con escudo de Aragon en el centro. Perteneció al regimiento de infantería de Aragon creado en 1711.

Núm. 2302. Bandera con armas reales y los colores negro, amarillo, azul y encarnado.

Núm. 2303. Bandera blanca con cruz roja de Borgoña y escudos azules. Se cree perteneció al regimiento de Nápoles en el reinado de Felipe V.

Núm. 2426. Estandarte del quinto marqués de Villafranca. Fondo de damasco encarnado: por un lado la imágen de la Vírgen sobre las armas de Villafranca, y por el otro la del apóstol Santiago sobre las mismas armas.

Números 196, 958 y 1385. Banderas de la Guardia walona.

Núm. 2159. Estandarte de los Guardias de Corps. Fondo damasco carmesí: en un lado escudo de armas reales y la leyenda MARÍA CRISTINA DE BORBON PREMIA LA LEALTAD. En el opuesto cifra de los reyes Fernando y Cristina y el lema VALOR Y LEALTAD SERÁ SIEMPRE NUESTRA DIVISA.

MUSEO NAVAL.

Banderas coronelas de los antiguos regimientos de infantería de Marina. Fondo carmesí con cruz roja de Borgoña y escudo de armas reales.

Bandera del 6.° regimiento de línea de José Napoleon. Fondo blanco con escudo de armas.

MUSEO DE ARTILLERIA.

En este depósito se cuentan 195 banderas blancas, 8 moradas, 8 amarillas y encarnadas y 6 estandartes rojos que han pertenecido á distintos cuerpos del ejército, y se observa que habiéndolas usado blancas la Guardia Real, la artillería y los cuerpos de Marina, las tuvieron moradas los batallones provinciales de Valladolid, Zamora, Sevilla y Madrid, nueva demostracion de la carencia de reglas fijas en el particular.

Los ejemplares más notables son los que siguen con el número puesto á cada cual en el Catálogo del Museo de Artillería.

Núm. 970. Pendon que llevó el emperador Cárlos V en la expedicion contra Túnez. Es de damasco verde; por un lado tiene el escudo de las armas reales, recamado de oro, con el Toison de oro español, y por el otro el escudo imperial con el Toison austriaco. Su campo está sembrado de yugos y de hazes de flechas, armas particulares de los Reyes Católicos doña Isabel y don Fernando.

Núm. 2639. Pendon de seda blanca con dos picos ó puntas largas, y dos fajas rojas. En el centro un leon y un

castillo de dibujo grosero. Supónese del siglo XV, y por tradicion se sabe que, cuando el alzamiento del Principado de Astúrias en 1808 contra la invasion extranjera, se hallaba colgado en una iglesia y se apoderó de él una de las partidas armadas para que le sirviese de enseña en la guerra que se comenzaba, cosiéndole en la parte superior una estampa en seda de la Vírgen de Ponferrada, que tiene esta inscripcion:

«Verdadero retrato de la milagrosa imágen de la Madre de Dios que en la villa de Ponferrada venera por su patrona la provincia del Vierzo con el título de la Encina, por haberse hallado esta imágen soberana en el hueco del tronco de una encina en el término de dicha villa á devocion de don Diego Florez Osorio.»

Núm. 2573. Estandarte del primer escuadron de artillería. Es de terciopelo negro con fleco de oro: en el centro el escudo de armas reales por un lado y el del arma de artillería por el otro.

Números 2603 y 2626. Banderas de la legion auxiliar inglesa organizada durante la guerra civil de los siete años. Son amarillas y encarnadas con el escudo de armas reales en el centro y el lema LEGION BRITÁNICA.

Números 2605 y 2624. Banderas de la misma legion. Son amarillas con la cifra de doña Isabel II y el mismo lema.

Núm. 2638. Bandera tomada á los carlistas en el castillo de Morella, en 1840. Es de seda negra con una calavera blanca y dos canillas cruzadas por debajo, y á los lados un sable y una palma, tambien blancos.

Núm. 2643. Bandera coronela del primer regimiento infantería Voluntarios de Navarra, entregada por las tropas del Pretendiente en los campos de Vergara, á consecuencia del Convenio. Es de seda blanca con el escudo de armas reales y en los cuatro ángulos el escudo de Navarra.

Núm. 19. Bandera blanca con escudo de armas reales en el centro y en las puntas otros cuatro con leon de oro apoyada la garra derecha sobre escudito de plata con la cruz de Santiago. Al rededor el lema: TERCER BATALLON VETERANO DE LA REPÚBLICA DE VENEZUELA.

VII.

Paréceme suficientemente demostrado que el rojo y el amarillo, combinados en los momentos más solemnes de la historia patria, al quedar ésta unificada bajo el cetro de los reyes católicos, son los colores nacionales de España.

El espíritu de innovacion ó, mejor dicho, de destruccion de lo tradicional que se desarrolló con la revolucion de 1868 alcanzó estos colores, pidiendo el vulgo ignorante, primero, que desapareciera de la bandera el escudo con el castillo y el leon, y despues que se adoptara otra tricolor, morada, blanca y roja, *en razon á ser la enseña subsistente símbolo de la dinastía destronada.* Los republicanos cantonales arbolaron en el Ferrol y Cartagena la bandera roja de la *Commune* de París, sin conciencia de que al imitar al extranjero andaban en punto á eleccion de colores más acertados que los otros republicanos federales, tambien imitadores de los franceses del 93 en pequeñeces, y no muy enterados en atribuir á la insignia rebelde de los Comuneros el color púrpura ó violado, que en la antigüedad fué privativo de reyes y soberanos.

Tambien la escarapela fué tildada y vino á modificarse en 1871, aunque en sentido contrario á las pretensiones cantonales, toda vez que de roja que era, se matizó con una lista amarilla, como en 1843 por poco tiempo habia sucedido, contra el dictámen ilustrado de la Academia de la Historia, defensora de tradiciones gloriosas. Uno de los firmantes del informe, el Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo, publicó por entónces el opúsculo citado *De la escarapela roja y de las banderas y divisas usadas en España* (1), demostrando con la elegancia y erudicion de todos sus escritos la inconveniencia de tocar los emblemas nobilísimos de la patria, legados con íntimo amor de padres á hijos.

«Conviene preguntar ante todo (decia): ¿los colores por que se distingue cada nacion, merecen ó no conservarse y áun perpetuarse, mientras no haya buenas razones que otra cosa aconsejen? Para mí la respuesta es fácil, y sin vacilar negativa. Porque al cabo y al fin, los colores de las divisas ó banderas, guian en los combates á los que triunfan ó

(1) Apareció en suplemento al núm. 28 de *La Ilustracion Española y Americana* del año 1871, y aparte en cuaderno en 4.° mayor.

mueren defendiendo, ya la independencia, ya la gloria patria; determinan y garantizan el territorio y las aguas donde legítimamente ejercita todo Estado su imperio; amparan por todo el mundo los derechos de extranjería y los intereses nacionales; vivamente despiertan en la memoria de los presentes las proezas de los antepasados, y en la de los ausentes las fronteras ó las costas de la madre patria; forman parte, en suma, del caudal de ideas y afectos con que se constituyen y mantienen reunidas las grandes familias humanas que se intitulan Naciones. Bien sé yo que tales afectos é ideas, corren peligro en nuestros tiempos, juntamente con lo tradicional, y lo inmaterial, y todo lo que poetiza las amargas realidades terrenales; mas, por de pronto, y mientras de algo sirvan aún las escarapelas, banderas é insignias, los colores nacionales no pueden ménos de ser cosa digna de respeto, y digna por tanto de exámen cualquiera alteracion que en ellos se cumpla. Que si esta verdad general requiriese prueba grande, especialísima, la ofrecería en los momentos presentes nuestra vecina Francia, donde tanta importancia están dando los partidos monárquicos, ya á la conservacion de la bandera tricolor, ya al pretendido restablecimiento de la blanca, que allí pasa por símbolo de la monarquía antigua (1).»

Esperemos que el ilustrado criterio que guió á los Consejeros de Cárlos III y en que se inspiró tambien el Gobierno provisional de la Regencia de Isabel II prevalecerá en otras ocasiones parecidas, conservando por símbolo de España, mientras España subsista, la amada enseña de oro y gules, con el escudo del Castillo y el Leon, fundamento heráldico de la agrupacion de los pueblos de la Península al sacudir el yugo mahometano. En buen hora sustituya á la corona real otra indicacion del sistema de Gobierno que ahora nos rige, sea la corona mural adoptada arbitrariamente en sellos y escudos de algunos documentos oficiales, sea la corona de laurel que han preferido otras repúblicas; este accidente no debe influir para el eclipse del escudo en la bandera. Sea ésta una en los buques, en las plazas y en todos los cuerpos é institutos que componen el Ejército, la Armada y la Milicia nacional, como prevenia el Decreto de 13 de Octubre de 1843, y quiera Dios que luciendo para España mejores dias, la leguemos á nuestros hijos con nuevas remembranzas de amor y de gloria.

(1) Bouillet, *Dictionnaire universel des sciences des lettres et des arts*, París, 1864, art. *Drapeau*, dice que hasta el siglo XVII no adoptaron los Estados una bandera distintiva nacional, teniendo variedad de emblemas particulares. La de Francia fué unas veces azul y otras roja, hasta que Luis XIV adoptó la blanca. En 1789, para señalar la buena inteligencia entre el rey y la ciudad de París, se unió al color blanco, que era del primero, el rojo y el azul de la segunda. En la restauracion se restableció la bandera blanca, viniendo á ser símbolo político y de la dinastía, y por consiguiente Luis Felipe volvió al tricolor en 1830.



EL DESCENDIMIENTO:

RETABLO

PINTADO POR ROGIER VANDER WEYDEN, EL VIEJO:

(Altura por el centro, 2m.—Altura por los costados, 1m,47.—Ancho, 2m,70.—Tabla.)

POR

EL ILMO. SEÑOR DON PEDRO DE MADRAZO,

INDIVIDUO DE NÚMERO DE LAS ACADEMIAS DE LA HISTORIA Y DE SAN FERNANDO.

I.

(1) 

En el divino drama de la redencion del linaje humano, hay, entre la muerte de Jesús y el entierro de su sagrado cadáver, una escena desgarradora en que han ejercitado su ingenio muchos grandes pintores. Aludimos al momento en que el cuerpo del Hijo del Hombre, desclavado de la cruz, afrentoso patíbulo antes de abrazarla Jesucristo y después enseña gloriosa de nuestra salvacion, es recibido por Joseph de Arimathea y Nicodemo para pasar al regazo de su santa Madre, bañado en lágrimas, y ser luego embalsamado y entregado al sepulcro. Este interesante tema, segun se desprende del texto concordado de los cuatro evangelistas, puede ser expuesto de la manera siguiente:

Muerto el Salvador, si nadie hubiera reclamado su cadáver, ó habria quedado éste con arreglo á la costumbre romana suspendido en la cruz para ser pasto de las aves de rapiña (2); ó desclavado de noche segun la ley judáica (3) habria sido depositado en el lugar infame destinado para sepulcro de los ajusticiados. Pero la ley romana mandaba que el cuerpo de todo reo difunto fuese entregado al que le reclamase (4), y como no todos los discípulos de Jesús eran tímidos y apocados, hubo dos que, despreciando el miedo que ahuyentó á aquellos pobres galileos, se presentaron con valentía á cumplir la obra misericordiosa de dar sepultura al cuerpo del mismo divino Maestro que se la habia enseñado. Así empezaba la virtud de la cruz á manifestarse, no ya solamente en la heróica entereza de Juan, el discípulo predilecto, de la atribulada Vírgen-Madre, de Magdalena y de las otras Marías, todas las cuales acompañaron al

---

(1) Sitial de la segunda mitad del siglo XV.
(2) Dan testimonio de esta costumbre Horacio, Juvenal, Lucano, Plauto, Artemidoro, Plinio, Plutarco y Petronio.
(3) Mischna, *Sanhedrin*, VI, 5.
(4) Digesto, XLVIII, XXIV, *De cadaveribus punitorum*.

Gólgota al divino mártir sin temor al ciego rencor de los judíos, sino tambien en aquellos otros discípulos de calidad y posicion, que sin haberse áun mostrado abiertamente tales, creian en Jesucristo y aguardaban el reino de Dios del cumplimiento de su mision divina. Eran esos dos discípulos, ahora declaradamente cristianos, Joseph de Arimathea y Nicodemo. Joseph, de la pequeña ciudad de *Ha-ramathaïm* (que creen algunos ser la antigua Rama de Samuel, en la tribu de Ephraïm), era hombre rico y considerado,—personaje ilustre y magistrado *(decurio)* le llaman San Márcos y San Lúcas:—éste se presentó con ánimo resuelto á Pilato, al caer el sol, y le pidió el cuerpo de Jesús. Pilato, maravillado de que tan pronto hubiese muerto el escarnecido rey de los judíos, pues ignoraba que, por haber espirado ya, habian dejado de quebrantarle las piernas los soldados elegidos para acelerar con aquel nuevo suplicio la muerte de los tres crucificados, ántes de permitir que se le llevase, quiso oir al centurion que habia estado guardando á Jesús al tiempo de su muerte, y que al presenciar los prodigios entónces obrados habia reconocido en él al Hijo de Dios. Preguntóle si efectivamente Jesús era muerto, y habiéndole contestado el centurion que sí, entregó á Joseph el cadáver para que hiciese de él lo que quisiera (1). Compró éste una sábana para envolver en ella el sagrado cuerpo, creyendo sin duda más respetuoso recibirle en un lienzo nuevo que no hubiese tocado viviente alguno, y descolgó de la cruz á su amado y difunto Maestro.—Á tomar parte en tan caritativa obra se presentó Nicodemo, tambien discípulo, personaje principal de la secta de los fariseos, aquel mismo que habia sido instruido por Jesús acerca del renacimiento espiritual del hombre, y que luégo le habia defendido, al concluir la fiesta de los Tabernáculos, cuando los pontífices y fariseos habian querido prenderle sin oirle siquiera. Traia éste consigo para ungir el sagrado cadáver una confeccion abundante de mirra y de aloe, cosa de cien libras; tomaron entre ambos el cuerpo de Jesús, y bañado en aquellas especies aromáticas, le amortajaron con lienzos, segun el modo de sepultar de los judíos. Las mujeres que llenas de piedad habian seguido á Jesús desde Galilea para asistirle, y que habian presenciado su suplicio á cierta distancia de la cruz, entre las cuales estaban María Magdalena, María madre de Santiago el menor y de Joseph, María mujer de Cleophas y Salomé esposa del Zebedeo, se retiraron después de su muerte: sólo quedaron junto al santo madero la Vírgen, la Magdalena y las otras Marías; y San Juan porque lo refiere como testigo presencial (2).

Hasta aquí los sagrados textos; pero la tradicion añade accidentes harto verosímiles, á saber: que Nicodemo sacó del cuerpo de Cristo los clavos y que Joseph de Arimathea le sostuvo (3), mientras el discípulo amado y Magdalena lloraban; que la Santa Madre no derramaba lágrimas mientras ofrecia á Dios en su corazon traspasado aquel inmenso sacrificio exigido por su justicia; que ella misma, mientras pudo dominar los violentos embates del mar de dolores que llenaba su alma, iba recibiendo de mano de Nicodemo aquellos terribles clavos ensangrentados; que luégo, cuando llegó al suelo el cadáver de su adorado Hijo, sus maternales angustias la hicieron perder el sentido y caer desmayada en tierra, volviendo en sí solamente para renovar su suplicio al estrechar, exánime y yerto, en su regazo, al Hijo á quien habia llevado con tanto gozo en sus virginales entrañas.

En la Edad-media la piedad cristiana extremó más todavía los accidentes y episodios de las primitivas tradiciones, y hasta llegó á acreditarse con el ejemplo de algunas imágenes, debidas á pintores más religiosos que bien dirigidos, que el cuerpo del Salvador bajado de la cruz no tenia señal alguna de los azotes y golpes recibidos durante la pasion,

---

(1) Ernesto Renan, en su tristemente célebre *Vida de Jesús*, cap. XXVI, *Jésus au tombeau*, desatiende las palabras textuales de San Márcos y San Lúcas, los cuales claramente consignan que Joseph *bajo de la cruz el cuerpo* de Cristo, y dice que cuando Pilato se le entregó *ya probablemente habia sido desclavado*. Esta adulteracion del sagrado texto parece hecha con el propósito de atenuar la ardorosa fé de Joseph de Arimathea, presentándole como un hombre puramente benéfico y compasivo, y no como discípulo declarado de Jesús, pues su amor al divino Maestro y la virtud de la cruz resplandecieron en su santa obra, hasta el punto de hacerle arrostrar la impureza legal en que incurria entre los judíos todo el que tocaba algun cadáver.

(2) *Qui vidit, testimonium perhibuit: et verum est testimonium ejus.* San Juan, c. XIX, v. 35.

(3) Así los representa Gonzalo de Berceo en su poemita del *Duelo de la Vírgen:*

El de Abarimathia que lo avie ganado
clamó á Nichodemus, varon bien acabado:
el uno li tinie el cuerpo abrazado,
el otro li tiraba el clavo remazado.

No deja de ser curioso ver hasta qué punto estaban en la Edad-media conformes las iconografías latina y griega en cuanto al papel que en el divino drama habia de representar cada uno de estos dos personajes. *El Guía de la pintura* del griego Dionisio, monje de Furna de Agrapha, que tradujo al francés el Dr. Paul Durand, prescribe estas reglas para la representacion del Descendimiento de la cruz: «Montañas. La cruz hincada en tierra y apoyada »en ella una escalera Joseph, subido en ésta, tiene por la mitad del cuerpo abrazado el sagrado cadáver y baja con él. Junto á la cruz está la Vírgen, de »pié, recibiendo el cuerpo en sus brazos y besando su rostro. Detrás de la Madre de Dios, las mujeres que llevan perfumes (myrróphoras). María Mag»dalena toma la mano derecha de Cristo y la besa. Detrás de Joseph, Juan el *Theólogos*, en pié, besa la mano derecha. Nicodemo se inclina y arranca los »clavos de Jesús con unas tenazas; á su lado hay una cesta. Debajo de la cruz la calavera de Adan, lo mismo que en la Crucifixion.»

y que al ser desclavado de su patíbulo habia estado sostenido por los ángeles. Pudo acaso provenir aquel primer error de un libro, malamente atribuido á San Anselmo, que pone en boca de la Vírgen estas palabras: «Al ser mi hijo bajado de la cruz, y ántes de su sepultura, fué de tal manera glorificado, que no quedó en su cuerpo llaga ni livor alguno, distinguiéndose sólo en él las cicatrices de la lanza y de los clavos.» El sabio cardenal Federico Borromeo censuró ambas demasías, y escribió el siguiente pasaje que debe servir de regla á los artistas dedicados á la pintura religiosa:

«El pintor ha de cuidar de que el sagrado cuerpo de Jesús no aparezca sin las señales de los golpes que sufrió, y sin la extenuacion y color lívido que en él produjeron aquella noche cruel de su pasion y el tremendo suplicio de la cruz..... No debe el pintor representar al Salvador bajado de la cruz en manos de los ángeles, sino ponerle más bien en los brazos de su Santa Madre ó de los que desclavaron de ella su sagrado cuerpo sin vida. Sosténganle en buen hora Joseph y Nicodemo. Si el pintor quiere que en la piadosa escena intervenga algun ángel, guárdese de representarle como desempeñando oficio ninguno que se refiera al cadáver inanimado del Salvador (1).»

Fijado el asunto segun los santos Evangelios y las piadosas tradiciones, cada artista lo trató segun su peculiar manera de comprenderlo y sentirlo: unos prefirieron colocar el sagrado cadáver en brazos de los dos discípulos, representando á la Vírgen entregada al exceso de su dolor; otros figuraron á la atribulada Vírgen-Madre con el muerto hijo tendido en su regazo, ó amorosamente abrazada á él bañándole con sus lágrimas. Esta segunda representacion, muy predilecta de nuestros artistas españoles, lleva vulgarmente el nombre de *Piedad.* La primera es el verdadero *Descendimiento*, de que se mostraron muy apasionados los pintores flamencos é italianos.

El beato Angélico de Fiesole tomó de este primer acto de devocion del hombre á su amoroso Redentor difunto el argumento para una de sus obras maestras (2), que se conserva en la Academia de Florencia.—El célebre herrero de Amberes, Quentin Metsys, pintó esta dolorosa escena, tan adecuada para despertar piadosos afectos, y tan propia por lo mismo de la época en que el arte flamenco adquiria plena conciencia de su libertad y de su alcance, en otra famosa tabla que admiramos expuesta (bajo el núm. 280 azul) en el Museo del Louvre (3).—Daniel de Volterra trató el mismo asunto en uno de los siete cuadros de altar más celebrados que posée la capital del orbe católico, y hállase en su iglesia de *Trinità de' Monti.*—Rubens lo desempeñó con incomparable maestría en el gran lienzo que todos admiran en Nuestra Señora de Amberes.—Bartolommeo Carducci lo tradujo con admirable belleza al lienzo que avalora la galería principal de nuestro Museo del Prado, ejecutado para la capilla de Santa Rita del gran templo de San Felipe el Real de Madrid (4).—No hay para qué continuar la reseña de los pintores eximios que han representado este doloroso y tierno episodio de la muerte del Salvador; lo que importa ahora es consignar que el *Descendimiento de la Cruz* fué asunto predilecto del enérgico y apasionado Rogier Vander Weyden (5), y que uno de los dos retablos en que consta

---

(1) Apud J. B. E. Pascal, *Institutions de l'art chrétien*, t. I, c. XIII.

(2) Es, dice Viardot con su acostumbrada ligereza, la mejor quizá de cuantas pintó este grande y sublime artista: *chef d'œuvre, peut-être, de ce grand et sublime artiste.* LES MUSÉES D'ITALIE. *Florence*, p. 138.

(3) Esta tabla de Quentin Metsys ofrece no pocas analogías con la que es objeto del presente estudio. Los antiguos inventarios y catálogos del Louvre la atribuian á Lúcas de Holanda, porque hasta hace unos treinta años, lo mismo que entre nosotros en Francia, todas las tablas de las antiguas escuelas germánicas eran generosamente adjudicadas á Lúcas de Holanda ó á Alberto Durero. Participando del error general el citado Viardot, la estimaba como de Lúcas Dammesz (ó de Holanda, ó de Leyden, que con todos estos nombres se le designa); y visitando nuestro Museo Real del Prado, al mismo Lúcas Dammesz resueltamente atribuyó la preciosa tabla de Rogier Vander Weyden, que nosotros los españoles, incidiendo en otro error, veníamos desde el siglo XVII calificando como de Alberto Durero. El gigantesco paso que han dado la crítica y los estudios biográficos en los últimos treinta años, hace que nos parezcan ya inverosímiles aquellos antiguos juicios y atribuciones.—V. *Les Musées d'Espagne*, par L. Viardot.

(4) Núm. 79 de nuestro Catálogo. Gal. principal, seccion II.

(5) Es larga la noticia que tenemos de cuadros de Roger Vander Weyden en que representó este gran pintor á Jesús desclavado de la cruz, ya en la escena propiamente llamada del *Descendimiento*, ya en el regazo de su santa y afligida Madre, ó sea en forma de *Piedad.* Hé aquí las tablas indubitadas de su pincel que ofrecen este sagrado asunto.

Un tríptico del Museo de Berlin, núm. 534*a*, procedente de la Cartuja de Miraflores, donde figuró por donacion del rey don Juan II, á quien lo habia regalado el papa Martino V. Obra preciosa que puede servir de punto de partida para el estudio de su autor, cuyo nombre, con los dictados de *magno et famoso Flandresco*, consta en el libro becerro de aquel monasterio.

Otro tríptico semejante que existe en la iglesia de San Pedro de Lobaina.

Otro tríptico que tenia en Ferrara, en su habitacion, el marqués Lionel de Este, y que es quizá el mismo que figura en la *Galería degli Uffizj* de Florencia.

Una tabla del Museo del Haya (atribuida en el respectivo Catálogo á Memling bajo el núm. 60), que perteneció al baron de Keversberg.

Otro tríptico que pertenecia á la coleccion de la princesa doña Margarita de Austria, y que figuró en su inventario, publicado por Le Glay, con este título *Ung petit tableaul d'ung Dieu de pityé estant ès bras de nostre Dame. Ayant deux feullets, &c.. Fait, le tableaul, de la main de Rogier, et les dits feullets de celle de maistre Hans* (que sin duda es Hans Memling).

Otra *Piedad (Marie embrassant son fils)*, que figuraba, segun Coremans (*Bulletins de la Commission royale d'histoire*, t. XIII, p. 140), en la coleccion del archiduque Ernesto, gobernador de los Países Bajos, fallecido en 1595.

Como testimonio de la aficion del gran Roger á este asunto, el retrato de este pintor publicado por Lampsonius (*Pictorum aliquot celebrium Germaniæ inferioris effigies*, etc.), le representa con una tablilla de una *Piedad* al lado.

lo pintó, y del cual por fortuna nuestra nos hizo dueños el amor al arte de una princesa de la Casa de Austria, es la más bella y acabada de todas sus obras reconocidas como auténticas.

II.

Dejando para más adelante la prueba incontestable de que el retablo que acabamos de calificar como obra capital de este gran pintor es el que existe en el Monasterio del Escorial, objeto de la presente monografía, veamos de qué manera concilió el autor en él el relato de los evangelistas con la tradicion, y cómo representó el sagrado é interesante drama.

Eligió el momento en que, acabado de desclavar el cadáver de Jesús, mientras el ejecutor de este piadoso acto sostiene todavía su brazo izquierdo desde la escalera en que está subido, Joseph de Arimathea le recibe en la sábana limpia, al efecto preparada, soportando lo principal del peso del cuerpo difunto, asido por debajo de ambos brazos. Sostiénele por las piernas Nicodemo, y al contemplar la Vírgen tan de cerca aquellos queridos é inanimados restos, cae desmayada, apresurándose á sostenerla San Juan y una de las Marías, en tanto que otra de aquellas piadosas mujeres galileas llora amargamente aplicando á sus ojos un pañuelo, y María Magdalena se abandona al extremo de su dolor, clavando la mirada en las ensangrentadas llagas de Jesús y retorciendo sus manos y sus brazos con expresion de acerbo sufrimiento.

Ocupa el centro del cuadro (cuya forma de retablo salta á la vista en los dos ángulos entrantes de la parte superior, que probablemente ocupó la cresteria gótica del altar á que fué destinado) el hermoso grupo de Joseph sosteniendo el sagrado cadáver, cuyo brazo izquierdo tiene asido el hombre que acaba de desclavarle, subido en la escalera. Á este grupo principal sirve de fondo, derramando sobre toda la escena su imponente majestad, el terrible instrumento de nuestra redencion, símbolo de toda la ley de amor y sacrificio: la Santa Cruz. — Á la izquierda del espectador forma un segundo grupo la Vírgen desmayada y sostenida por San Juan y una de las Marías. — Á la derecha vienen á formar otro grupo, que sirve de contrapeso al anterior para la estética del conjunto, Nicodemo, la Magdalena, y otro personaje que por detrás asoma con un tarro de bálsamo en la mano.

El hombre que interviene en el grupo principal sosteniendo desde la escalera el brazo izquierdo de Jesús, y que agarrándose á la cabecera de la cruz con la mano derecha, en la cual tiene las tenazas, aparece vestido todo de blanco, con un jubon interior verde y rojo, es en el drama un personaje enteramente extraño al texto evangélico, pero que no le contradice: el pintor por lo mismo ha podido crearle para no tener que dar á Joseph y á Nicodemo sobre la escalera posturas forzadas y violentas, ajenas de su condicion de personajes tan principales como el sagrado texto los representa. Nuestro amigo M. Edward Van Even (1), docto escritor de bellas artes y archivero de Lobaina, al describir nuestra tabla por una buena litografía que le remitimos hace algunos años (2), supone que el pintor ha representado en este personaje encaramado en la escalera á Simon Cirineo, el que ayudó á Jesús á llevar su cruz en la subida al Calvario. Ya hemos visto que el texto sinóptico de los evangelistas nada dice de la presencia de este sujeto en las escenas de la crucifixion y del descendimiento; y sin embargo nada tiene ella de inverosímil, porque sabido es que Simon fué contado por muy respetables escritores de la Iglesia en el número de los convertidos al cristianismo, y que sus dos hijos, Alejandro y Rufo, eran discípulos de Jesús. Aquel extranjero (pues era natural de Cirene, en la Libia), cuyo nombre, segun observa un piadoso y moderno crítico, puede servir de emblema de regeneracion (3), ocupa, pues, muy dignamente el puesto que el discreto pintor le ha dado en su obra. El tipo africano de sus facciones parece indicar que la intencion del autor fué realmente hacer figurar en la escena al Cirineo.

(1) En su último libro *L'ancienne école de peinture de Louvain*, de que ha tenido la bondad de remitirnos un ejemplar.

(2) Esta litografía, perfectamente ejecutada, debió haber visto la luz pública en la obra que más de diez años há escribíamos bajo el título de *Joyas de la pintura en España*, y de la cual era editor D. Juan José Martinez. Por muerte de éste quedó aquella publicacion interrumpida cuando preparábamos los materiales para ilustrar la hermosa tabla de Rog. Vander Weyden, que hoy es objeto de más extenso estudio.

(3) Louis Veuillot, *La vie de notre Seigneur Jésus Christ*, ch. XXII. *Simon signifie* obéissant; *Cyrène*, héritier, *figure du peuple des nations, autrefois étranger, maintenant héritier par son obéissance. A la place du Juif devenu indigne, il se laisse charger de la glorieuse ignominie.*

Al mismo propósito de ennoblecer el concepto trasladado á la tabla en este grupo mas importante, obedece el haber omitido el artista las heridas y cardenales que indudablemente debieron desfigurar el cuerpo del Redentor, no poniendo en él más señales de su sagrada Pasion que las llagas de sus manos, piés y costado, y la corona de espinas que aún taladra sus purísimas sienes. Dió el pintor á la humana naturaleza de Jesús la forma más noble y bella que pudo concebir, y es justo observar que en esta deificacion del cuerpo mortal supo aventajarse á sí mismo, y á los más grandes artistas de su país y de su tiempo, pues ni los hermanos Van Eyck ni ninguno de los que cuentan como de la primera y segunda generacion de la gran escuela de Brujas, alcanzó mayor idealismo en el desnudo. Esta cualidad es en alto grado meritoria en un artista flamenco del siglo XV, porque sabida es la tendencia al *naturalismo vulgar* que caracteriza el arte neerlandés desde sus orígenes; y no se opone el consejo del cardenal Borromeo de que el sagrado cadáver manifieste las señales de la pasion, á que consideremos como fruto de eximia virtud estética la apoteosis que, hasta donde alcanzó su saber, hizo Vander Weyden de su Cristo *difunto*, porque lo que se propuso principalmente el Santo purpurado al combatir la sugestion del libro apócrifo de San Anselmo, fué poner un freno saludable á aquella otra tendencia anticristiana, ó mejor dicho pagana, de los pintores italianos del Renacimiento, á representar á Jesús como un Apolo ó un Marte griego, atendiendo sólo á la hermosura de su cuerpo y olvidando por completo el fin piadoso con que autoriza la Iglesia el uso de las sagradas imágenes.—El Cristo difunto que aquí contemplamos ni ostenta la étnica belleza impasible que le dieron en sus cuadros y estátuas los modernos idólatras de la forma, ni cae en el otro extremo, tambien vituperable, de poner ante los ojos de los fieles un despojo deforme y monstruoso cubierto de heridas, sangre, chichones y cardenales. Esta segunda manera de excitar la devocion á la sagrada Pasion y muerte del Hijo de Dios, es muy consentánea con el instinto exageradamente dramático de nuestro pueblo, cuyo ideal no es por cierto la belleza de la forma, sino la energía de los afectos. Vander Weyden acertó á dar á la belleza del cuerpo exánime del Salvador toda la depresion compatible con la majestad del sujeto: le representó extenuado, lívido, manchado en parte con la sangre de sus enormes llagas, en el abandono propio de la muerte, caida la cabeza sobre el hombro, y pendiente aquel brazo derecho que ha de tremolar en el Limbo, en los cielos y en la tierra, la gloriosa enseña de la redencion del mundo; pero le dió un torso bellísimo, y demostró en el dibujo de éste, de sus muslos y de su brazo izquierdo, una correccion á que no llegó en ninguno de los desnudos de los otros cuadros reconocidos como suyos auténticos. Con razon ha sido censurada esta noble figura de excesivamente larga de piernas: es este un defecto que en cierto modo caracteriza todas las figuras de Vander Weyden, y que no ha contribuido poco á que los críticos del Renacimiento acá hayan calificado de *seco* el dibujo de las antiguas tablas que vulgarmente llamaban *góticas*, por el grande influjo que las calidades y defectos de este artista han ejercido en todas las escuelas de pintura de Europa desde su mismo tiempo hasta mediado el siglo XVI.

Gran nobleza de expresion demuestran asimismo los dos personajes que sostienen el sagrado cadáver. Joseph, que sustenta el peso del cuerpo por debajo de los brazos, ocultas ambas manos por la sábana en que le ha recibido, no revela en su ademan ni en su semblante nada que deprima su dignidad al hacer el natural esfuerzo que su accion requiere. Otro tanto puede decirse de Nicodemo, aunque su esfuerzo es menor por cuanto sólo sostiene las piernas. Las cabezas de ambos, llenas de individualismo, están sábiamente dibujadas: es tal su vida y la energía de su modelado, que por sí solas pueden presentarse como objeto de estudio. La honda tristeza, la generosa compasion de estos dos ancianos, barbudo el uno y todo afeitado el otro, no se revela solamente en las lágrimas, que como gotas amargas de indiana mirra esmaltan la rugosa tez de sus mejillas, sino tambien en la contraccion de sus labios y de su entrecejo, donde principalmente reside la expresion del dolor. Cierto que la cabeza de Nicodemo no tiene la varonil belleza de la de Joseph: el individualismo, que es dote y escollo á la vez del arte flamenco, domina en todos los tipos humanos de este cuadro, á tal punto, que cree uno haber visto y tratado á todos sus personajes, hasta con intimidad. El artista neerlandés del siglo XV apenas elegía los modelos de que habia de valerse para dar forma á sus conceptos: cúpole en suerte á Joseph de Arimathea que hiciese su papel en el estudio de Vander Weyden un hombre, hermoso en su grave senectud, como el florentino Paolo Uccello, y resultó dignamente representado; tocóle á Nicodemo ser pintado sirviendo quizás de original algun honrado pastelero de prosáica fisonomía, y á pesar de la pomposa gala de los brocados que le echó encima, resultó desfavorecido. Cuando delante de esta vulgar individualidad (cuenta que sólo nos referimos al tipo, no á la semblanza como obra de arte, que léjos de ser vulgar, es maravillosamente buena) recordamos la sublime figura del Nicodemo de la *Mesiada* de Klopstock, con aquel rostro sereno como el de un Serafin, y aquel ademán digno, sin orgullo, con que se confiesa cristiano y le dice al cruel Filon: «en presencia del juez que

»dá la muerte, te retorcerás y encorvarás, y con terrible angustia, entre llantos y clamores, pedirás misericordia: ¡el »Señor te oiga en tan supremo trance, y tenga lástima de ti!»: ¡ah! entónces comprendemos todas las desventajas de ese naturalismo, fascinador por la ejecucion y el color, de las antiguas escuelas flamencas. Y esto sucede observando la obra de un pintor como Vander Weyden, en la cual sin embargo descubrimos tendencias idealistas segun el análisis que de ella vamos haciendo. Prosigamos.

La mano izquierda de Nicodemo es de forma distinguida, y entre ella y la derecha, de la cual sólo se ven las extremidades de los dedos, sujetan la parte inferior del cuerpo de Jesús, rebujada bajo él la sábana, con gran naturalidad. Los dos marchan en la misma direccion llevando el dulce peso con paso uniforme, y los dos ostentan lujosas vestiduras. El de Arimathea lleva sobre calzas rojas una ropa corta de raso carmesí con orla de pedrería, y encima un tabardo de terciopelo negro forrado de martas: tiene zapatos negros en punta, abrochados sobre el tarso del pié, y en la cabeza una especie de solideo de seda, amoratado, sin adorno ninguno. El traje de Nicodemo es una túnica talar azul, orlada de estrecho galon de oro, con mangas ajustadas, un rico paludamento encima, de brocado de oro sobre fondo granate y forrado de martas: calza carmesí, zapato leonado y chapin negro, y en la cabeza un paño negro semejante en la forma al que usan durante las ceremonias de la sinagoga los judios.—Algunos de los críticos que han descrito este retablo han supuesto que el personaje cuyo traje acabamos de reseñar es Joseph de Arimathea, y no Nicodemo; pero evidentemente se equivocan, porque este último fué el que llevó la mixtura de mirra y aloe para embalsamar el cuerpo de Jesús, y esto aparece con toda claridad por la figura del servidor que detrás de él y de la Magdalena asoma, mostrando en la mano un tarro ó pomo de porcelana, que no puede suponerse contenga otra cosa más que la referida mixtura. Errónea es tambien por lo mismo la suposicion de los que ven en esta persona, tan accesoria, al príncipe de los apóstoles, San Pedro, del cual no consta que presenciara ni la crucifixion ni el descendimiento.

La figura de la Magdalena, un tanto desproporcionada por la excesiva longitud que tiene de la cintura á los piés, es la única que aparece además en una postura exagerada y violenta, levantando en su dolor el codo derecho con penosa torsion hasta el nivel de la cabeza, y presentando escorzada la parte superior de su busto como si se la mirase desde un punto alto. Esta duplicacion del punto de vista, inmotivada y contraria al natural, hace que tan importante figura choque desde luego como forzada y desconcertada en su actitud; y sin embargo, ¡cosa rara! Vander Weyden se mostró tan prendado de ella, que muy á menudo la reprodujo en sus composiciones. Esta mujer *larguirucha* y *desgalichada*, observa con razon Michiels, pero con adjetivos de injusta antipatía, es como la firma del pintor, que le dá á conocer en muchas obras reputadas anónimas hasta hace pocos años. El arte de los escorzos era poco comun en la época del artista, y quizá por parecerle feliz este estudio de un busto de mujer escorzado, lo repitió con tanta predileccion.—Componen el traje de esta flamenca peliroja de temperamento nervioso, rostro enjuto y aristocráticas manos, una rozagante falda color de lila, un cuerpo ceniciento claro, ó blanco rebajado, con largo delantal de lo mismo terminado en ancha cenefa de piel gris; mangas de seda labrada de color de cereza, una toca blanca en la cabeza, y en las caderas, bajando por delante en forma de peto, un bonito cinturon de correa verde con broche de medallones gemelos de acero. Cada medallon contiene una cabeza de leon de oro, y en la correa del cinturon se leen, en letras de acero de relieve, los nombres IHESUS, MARÍA. La desmesurada longitud de la falda de esta mujer es un accesorio muy característico en los cuadros de Vander Weyden. Ya de por sí las largas vestiduras dan cierta fisonomía peculiar á todas las composiciones de las escuelas primitivas germánicas; los pintores italianos de los siglos XIV y XV, por el contrario, rara vez ocultaron los piés á sus ángeles y á sus demás personajes sagrados:—Orcagna, Spinello d'Arezzo, Fra Angelico, el Masaccio, no exageraron nunca la majestuosa amplitud de los ropajes;—pero Vander Weyden fué en esto más inmoderado que todos los otros pintores del Norte, especialmente en las figuras de las mujeres y ángeles, los cuales arrastran siempre una cantidad de estofa que no tiene parangon con las colas de los modernos trajes de córte.

Hemos descrito ya cuatro personajes del cuadro, que llevan los trajes propios de los Países-Bajos y Francia en el siglo XV,—Simon Cirineo, Joseph de Arimathea, Nicodemo y la Magdalena (haciendo caso omiso del sirviente que sigue á Nicodemo con el pomo del bálsamo en la mano, porque no se define con claridad su indumento):—los otros cuatro del grupo de la izquierda que nos falta describir, llevan todos las vestiduras tradicionales que á los personajes bíblicos dió constantemente el arte cristiano, á saber, la túnica y el manto. Pocas modificaciones en verdad introdujo el pintor en la inocografía de estos personajes consagrada por la práctica durante la Edad-media: dió á la Santísima Vírgen la ropa azul que simboliza su pureza; á San Juan Evangelista las vestiduras rojas, emblema de su ardiente

amor á Jesús; ropaje verde á la piadosa mujer que sostiene á María desmayada, y que es sin duda alguna María mujer de Cleophas: color alusivo á la vida de la gracia, siempre renovada y siempre juvenil en los justos; y á la otra mujer galilea que asoma llorando por detrás de San Juan, una túnica cenicienta, color emblemático de la penitencia. Sólo traspasó los límites de la tradicion universal para mostrarse apegado al antiguo uso flamenco, al poner en la cabeza de estas santas mujeres las voluminosas tocas brabanzonas, y al revestir á la hermosa María mujer de Cleophas con un rico manto floreado de verde y negro, forrado de piel gris.

Este grupo magistral en que se representa el dolor de la Vírgen-Madre que va á recibir en sus brazos el ensangrentado cadáver de su divino Hijo, rivaliza en expresion con los otros dos grupos ya descritos. En rigor no hacía gran falta en él para el equilibrio estético de las masas la mujer que llora con el pañuelo en los ojos; por el contrario, la regla clásica de agrupar piramidalmente quedaba mejor servida suprimiendo esta figura; pero comprendió sin duda Vander Weyden que, sin ella, la uniformidad en el número, y casi en la disposicion de los personajes en los dos grupos de la izquierda y de la derecha del cuadro, daría á la composicion un aspecto demasiado simétrico y primitivo, y con muy buen acuerdo añadió esa figura, que aumenta el interés del sagrado drama, como muy adecuado medio de expresion en la escena del desfallecimiento de Nuestra Señora.—Porque ha de notarse una circunstancia muy especial de esta escena, en que tan elocuente contraste forman el dolor humano de las compasivas galileas y el dolor sobrenatural de la Madre de Jesús. Ni la idea teológica del dolor de María, ni la doctrina estética relativa al fondo romántico de la pintura, toleran que la Madre de Dios sea representada como una mujer cualquiera en el tremendo paso en que aquí la contemplamos. Segun la teología católica, la Santa Madre del Salvador, en su sublime vocacion, no es llevada por el Omnipotente al pié de la cruz sólo para asistir al suplicio de su Hijo único y para sentir su tierno corazon dilacerado ante tan horroroso espectáculo: nó. Otros designios más altos quiere la Providencia ver cumplidos en aquella desolada Madre: la voluntad del Eterno es que sea ella inmolada juntamente con aquella víctima sin mancha, y clavada á la cruz del Salvador con los mismos clavos que traspasaron sus inocentes piés y manos; y que además se vea en un todo asociada al gran misterio que se consuma en aquella muerte, y por cuya virtud fecundante y regeneradora ha de ser la humanidad rehabilitada en la gracia que perdió con el pecado. Los expositores católicos están contestes (1) en considerar estas tres calidades—el sufrimiento, la humilde resignacion, y la fecundidad del sacrificio,—como características de la pasion de Cristo y de los supremos dolores de María. Las tres deben aparecer en la figura que representa á Nuestra Señora.

Pues la estética por su parte exige tambien que no sea el dolor de la Madre de Jesús como el de otra cualquiera madre. En la esfera de lo *suprasensible*, para valernos del lenguaje de Jungmann, verificase en María algo de lo que el arte antiguo nos pone de manifiesto en la famosa Niobe, pero con diferencias características. En el semblante de la Vírgen-Madre ha de retratarse en verdad un padecimiento que, como superior al nivel de lo humano por esa misma asociacion de María á la obra de la redencion, tiene que salir de los límites naturales. Ese sufrimiento es el de un mal en cierto modo infinito; pero sin embargo su manifestacion reside en las facciones del semblante humano, y no puede exceder de los medios de expresion que la naturaleza otorga á éste. Mas de la misma manera que el ideal artístico ha hallado el modo de representar los sufrimientos de Cristo en su pasion sin descender á la vulgar esfera de la tortura material, de las contorsiones físicas y de lo horrible, sabe tambien el sentido estético concebir formas nobles para expresar los grandes dolores del alma, y representar sin el auxilio de los gestos y de otras deformes contracciones musculares, el dolor inmenso de María. Ahora bien, ¿cuál era la diferencia que entre el dolor de la reina Tebana y el de la Madre de Jesús habia de marcar el arte? Interroguemos á la estética alemana. «Niobe (dice Hegel) perdió á todos sus hijos: lo único que conserva es su grandeza y una belleza inalterable. Dura en ella el aspecto externo de la existencia; en esta infortunada madre, la hermosura ha absorbido toda su naturaleza y se ha identificado con ella todo su ser. Esta individualidad visible persiste en su hermosura tal como era; pero su interior, su corazon, ha perdido el caudal entero de su amor y de su alma: por lo cual su individualidad y su belleza no pueden ménos de petrificarse.—El dolor de María tiene muy distinto carácter: no pierde la sensibilidad al perder á su Hijo único; por el contrario, siente la espada que le atraviesa el alma. Siente su corazon despedazado, mas no petrificado. Su amor no estaba en su corazon como aposentado, nó: su amor era su ser entero y llenaba toda su alma; su amor

(1) V. á Bossuet, *Œuvres*, etc., edic. de 1816, t. XIII, p. 172 y siguientes.

era aquel sentimiento interno que vive porque tiene independencia y realidad, y que conserva siempre el fondo y la esencia absoluta de lo que pierde. La pérdida del objeto amado no la despojó de la hermosa paz de su amor; su corazon se despedazó, sí, pero la sustancia de ese corazon, de esa alma, aparece siempre con una vitalidad que subsiste á despecho de inefables sufrimientos y torturas. Este dolor es infinitamente más elevado que el de la Niobe antigua (1).»

Esto dice el famoso discípulo de Schelling, pero no nos satisface la diferencia que él establece entre la Niobe y María. Hegel y Schelling tomaron de Lessing el principio erróneo de que la belleza de la forma, más claro, la belleza corpórea, fué entre los antiguos griegos la ley suprema de las artes (2). No, y cien veces nó: el concepto de una esfera suprasensible no llegó á perderse antiguamente, como lo perdió el materialismo de los siglos posteriores. Los representantes de las mejores tendencias de la filosofía antigua, á pesar de la degradacion que por todas partes la cercaba, no titubearon en dar la preferencia á la belleza del mundo suprasensible sobre la del corpóreo. La poesía, por el selecto órgano de Eurípides, pregonaba esta misma verdad (3): *Atiende, atiende al espíritu. ¿Qué vale una figura hermosa cuando no es tal el alma que anima al cuerpo hermoso?* — Cien pasajes de clásicos escritores griegos y latinos pudiéramos citar en comprobacion de nuestro aserto. No hay, pues, sólido fundamento para imaginarse que en la Niobe, petrificada por el dolor de ver perecer á todos sus hijos, «la hermosura ha absorbido toda la naturaleza, »y se ha identificado con ella (con esta hermosura) todo su ser.» Digamos más bien con Winckelmann, el cual se acercó á la verdadera nocion del ideal griego mucho más que Lessing y su escuela, que el carácter más excelente de las obras maestras de Grecia (y de la Niobe por consiguiente) es «una noble sencillez y una tranquila gran»deza, tanto en la disposicion de sus partes como en la expresion.» «Así como el fondo del mar en todos tiempos está »tranquilo (observa el docto arqueólogo), por más que algunas veces se embravezca su superficie, así en las figuras »griegas, á despecho de la movilidad exterior, domina siempre *la expresion de un alma grande y serena....*» «La »expresion del alma supera con mucho á lo que dá de sí la bella naturaleza....» «Grecia, añade, veia regocijada »reunidos en una misma persona al sabio y al artista, y contaba más de un Metrodoro (que era juntamente pintor »y filósofo). La sabiduría tendia sus manos al arte é inspiraba á sus figuras almas no vulgares (4).» Aun mejor que Winckelmann, define Jungmann, en frase más genérica que específica, el fin á que tendia el arte entre los griegos, diciendo: este fin no era otro que el de incorporar en sus figuras la verdadera belleza espiritual (5). Sí, la razon humana conoció en la buena época griega el verdadero sentido de las bellas artes; jamás entónces dejó de comprender su noble destino; pero sin embargo, ¡cuán grande era la parte del mundo suprasensible que se ocultaba á los ojos de los gentiles! Esta parte oculta del verdadero ideal sólo podia hacerla patente la ley divina del amor y del sacrificio: por esto la Niobe es tan inferior en expresion á la Vírgen del Pasmo de Sicilia; por esto es, en augusto y sobrenatural dolor, superior á ella, la María desmayada de Vander Veyden. Hé aquí ahora la clave del secreto, que tomamos del citado Jungmann.

«Aunque el artista griego fuese tambien filósofo, aunque en la escuela de Sócrates pareciese clarear á sus ojos la luz de los conceptos puros relativos á Dios y al universo, al amor y á la amistad, al espíritu y á la inmortalidad, toda la ciencia derivada de estos principios se reducia á un conjunto de representaciones vacilantes, de cuestiones insolubles, de hipótesis no confirmadas; á una especulacion muerta que con harta frecuencia más servia para extraviar la fantasía que para entusiasmarla. Dotes puramente naturales, la penetracion, la agilidad, un ánimo y una fuerza espiritual movidos exclusivamente por el egoismo, la apariencia externa de un decoro reducido á estrechos límites, una sombra de virtud, cual era la enseñada en la Stoa ó pórtico, y en período muy posterior la filosofía del imperativo categórico: tales fueron los elementos más puros de la belleza ideal ó suprasensible con que el arte griego entretenia la vida.» — De la Niobe á María media toda la distancia que separa al estoicismo del cristianismo. En aquella se realiza el sublime pagano, que es la belleza en su más alto punto de perfeccion unida

---

(1) Hegel (G. W. F.), *Vorbesungen uber Die Aesthetik*, t. III, 3.ª seccion, c. I.

(2) La belleza exterior corpórea de que nos habla Lessing (Laokoon, XXXII), es la que llamó San Agustin (en su epíst. 3.ª ad Nebridium, en su tratado *De vera relig.*, c. XL, y en su lib. *De civit. Dei*, 15, c. XXII falsa belleza y grado ínfimo de la belleza. Lessing ciertamente no proscribe como *elemento de la belleza* á la *expresion;* pero este elemento es á sus ojos subordinado. En su citado Laokoon (XXXIII, p. 256, se expresa así con toda claridad: «El ideal de la belleza corpórea consiste *en el ideal de la forma principalmente*, y tambien en el ideal de la carnacion y de la expresion permanente.»

(3) Eurípides, ap. Stobaeum, *Florileg.*, 66, I.

(4) Winckelmann (J. J.), *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, § 79-80.

(5) Jungmann (Joseph), *Die Schönheit und die schone Kunst*, etc., traduccion de D. Juan M. Ortí y Lara, vol. II, XXIV, p. 166.

al dolor, segun aquel profundo concepto de Schiller: *¿No has visto nunca la belleza en un semblante dolorido? Pues no has visto la belleza.* En María se realiza el sublime cristiano, segun la feliz expresion de Herder: *el sublime es la flor de la bondad* (1).»

Diríase al contemplar el semblante de la Madre de Dios en nuestro retablo, que el pintor se propuso dejar impreso en él el sello de la impasibilidad que caracteriza á los dioses en la estatuaria griega: sus facciones, en efecto, apenas indican la horrible tortura que destroza aquella alma nobilísima y delicada; y es que el pintor flamenco ha comprendido que el dolor moral no debe revestir los caractéres fisiológicos del dolor corporal; que el dolor de María, inundando su tierno corazon como un impetuoso torrente, puede paralizar su vida y producir el desmayo, pero no deformar, afear y descomponer su hermoso rostro. Triunfo señalado fué en verdad el que obtuvo el génio flamenco al informar una belleza moral tan sublime. No parece sino que al satisfacer tan completamente á lo que de él exigian de consuno la doctrina teológica y la estética, habia recibido las inspiraciones del profundo Gerson y de los pintores *quattrocentisti* de la escuela de Umbría. Sin el afectado *pathos* que ridiculizó modernamente Molière en una de sus inmortales comedias (2), la María desmayada de Vander Weyden puede ser considerada como el supremo esfuerzo del arte cristiano del Norte, en el siglo XV, por alcanzar el ideal del dolor en la belleza. Se advierte en este desmayo como el reflejo del desmayo que padeció Jesús en el monte de las Olivas, viendo su frágil naturaleza de hombre abrumada por la enorme carga de los pecados del mundo; porque aquí María, asociada segun hemos dicho á la divina obra de la redencion, parece desfallecer bajo el enorme peso de los dolores que el rescate de la Humanidad le ha costado á su idolatrado Hijo.—Palidez mortal cubre su semblante, su cuerpo lacio y sin vigor, no pudiendo permanecer de rodillas, cae de lado tocando el suelo su mano derecha; María, mujer de Cleophas, la sostiene con gesto compasivo por debajo del brazo izquierdo, aplicando delicadamente una mano á su santa cabeza; y el discípulo amado, Juan, acude tambien solícito á sostenerla, echando el manto atrás y asiéndola por el brazo derecho con señales de verdadera turbacion, en medio de su honda pena por la muerte del adorado Maestro. Entre los semblantes de las dos Marías, la madre de Jesús y la mujer de Cleophas, hay un felicísimo contraste: el de la primera, yerto y como petrificado en su sublime dolor; el de la segunda enardecido por el llanto y lleno de gracia y vida, el de aquella, idealizado con el sello de una mision sobrenatural y augusta; el de ésta, embellecido con el resplandor de una pasion puramente humana, aunque santa y noble.

Estos diversos grupos, que relacionados entre sí constituyen un sólo grupo grandioso y variado, con tan magistral manera compuesto que no le desluce la comparacion con ninguna de las grandes composiciones de los maestros italianos de la primera mitad del siglo XV, se destacan sobre un fondo de oro, punteado de laca oscura, cortado á la altura conveniente por una moldura á manera de liston, la cual enlaza la calada crestería que adorna los ángulos superiores de la tabla. Este fondo de oro es reminiscencia de prácticas primitivas que el ejemplo de los Van Eyck iba desterrando en la escuela de Brujas, pero que áun duraban en otras escuelas de Flandes. En la época en que Vander Weyden pintó este retablo, ya algunos pintores amenizaban los fondos de sus composiciones con vistas de poblaciones y paisajes; pero si en esto quedaba respecto de ellos rezagado el autor del *Descendimiento*, en cambio ¡cuántas cualidades mostraba, en que hasta los mismos jefes de la escuela brujense le eran inferiores! En el dibujo del desnudo, aunque no del todo correcto, iba delante de ellos; en la elegancia con que disponia las masas y plegados de los ropajes, los igualaba; en el individualismo y variedad de los tipos, no les iba en zaga; y los superaba en expresion, en pasion, en energía de afectos; dejábalos por último á gran distancia cuando se ponia á estudiar las manos, los piés, las cabezas, y cuando se proponia manifestar el conocimiento anatómico de las partes descubiertas del cuerpo humano, acusando con su pincel seguro, rico de color y pastoso, los huesos, los músculos, la piel, las arrugas, hasta rayar en minuciosidad de iluminador, sin sacrificar jamás el efecto.

A la energía de la expresion, supo unir una admirable energía de entonacion. El diapason en que concibió las modulaciones y valores de sus tintas, le permitió obtener efectos que seguramente no sospechaban sus coetáneos. Únase á esto que en el claro-oscuro y modelado aparece aquí en cierto modo Vander Weyden como el pre-

---

(1) Kalligone, 3. Τὸ ἄκρον, ἡ ἀκμὴ, τῆς ἀρετῆς.

(2) *Les femmes savantes*, act. III, esc. 5.ª, donde el pedante Vadius dice al pedante Trissotin por vía de alabanza:

On voit partout chez vous l'*ithos* et le *pathos*.

cursor de Otto Vœnius y de Bernardo Van Orley; que sus cabezas y manos están ejecutadas como presintiendo la prodigiosa ciencia de Holbein y el empaste de nuestro Sanchez Coello; que la pureza de sus tonos reviste de un luminoso esmalte toda la superficie de la tabla; y se comprenderá porqué produjo ésta cuando fué colocada en el altar donde servia de retablo, la extraordinaria sensacion de que nos dan testimonio las diversas copias é imitaciones que de ella se hicieron.

III.

Esta grande obra fué ejecutada por los años de 1440 (1) para el altar de *Nuestra Señora extramuros (Onze lieve Vrouwe daer buyten)* de Lobaina (2), y por encargo de la compañía ó gremio *(gulde* ó *ghilde)* de los ballesteros, en que estaban juramentados los principales vecinos de la ciudad. Produjo su exposicion allí tan grande efecto, que se sacaron muchas repeticiones y copias de ella, no sólo por el mismo autor, sino tambien por otros pintores, en el trascurso de los siglos XV y XVI. Puede con razon decirse, como observan en su juicioso libro Crowe y Cavalcaselle (3), que casi todas las escuelas de Alemania y de la Neerlandia se apoderaron de esta aplaudida produccion y la copiaron y variaron hasta lo infinito, haciendo de ella una verdadera moda *(fashion.)*

Tres son las tablas que tenemos en España representando este asunto del *Descendimiento de la Cruz*, idénticas en su composicion y hasta en su tamaño, todas ellas atribuidas hoy á Vander Weyden, y hasta hace pocos años estimadas como alemanas.—Una de ellas existe en la ante-sacristía del gran templo de San Lorenzo del Escorial; las otras dos están en el Museo del Prado de Madrid. La del Escorial creemos está allí desde tiempo inmemorial: acaso desde la fundacion del monasterio. El P. Francisco de los Santos, en la descripcion de aquella suntuosa fábrica, que acabó de escribir por los años de 1656, no la estimó sin duda digna de mencion. Los autores que despues de él dieron razon de las obras de pintura que enriquecian el insigne convento, al mencionar esta preciosa tabla, la atribuyeron á Alberto Durero, y este error reprodujo modernamente en su bien compaginada *Historia del Escorial* el laborioso bibliotecario D. José Quevedo.—La tabla que luce en el Museo del Prado bajo el número 1818 en la Sala ovalada del piso principal, fué traida para la fundacion de este Museo, por los años de 1826 ó 1827, de la Casa Real del Pardo, donde la vemos figurar en documèntos de carácter auténtico desde el reinado de Felipe II. No pasaba en verdad como de Alberto Durero en aquel tiempo: esta filiacion le fué luégo gratuitamente aplicada en tiempo de Felipe IV, y aceptada por la autoridad de los antiguos inventarios, en el catálogo que dió á luz el conserje del Real Museo, D. Luis Eusebi, en 1828. Cábenos á nosotros la satisfaccion de haber restituido á su verdadera familia este hijo descarriado fuera de la casa paterna; si bien esta satisfaccion no está exenta de su pequeña gota de amargura, porque al atribuir á Vander Weyden esta obra en nuestro catálogo antiguo, bajo el número 1046, y en nuestro catálogo moderno bajo el 1818, la hemos considerado como *original*, cuando el exámen concienzudo que de ella acabamos de hacer, cotejándola hasta en sus partes más minuciosas con las otras dos tablas sus hermanas, nos persuade de que es una mera *copia*.—Muy luégo diremos la procedencia de la otra tabla que figura hoy tambien en el rico Museo del Prado.

Es curioso entretanto observar cómo se fué perdiendo en España el conocimiento del antiguo arte flamenco desde Felipe II hasta estos modernos tiempos. Copia flamenca, y de mano de Coxcyen, aseguró ser el *Descendimiento* del Pardo Argote de Molina en 1580; nada se expresó contra esta calificacion en el inventario de 1614, formado por el guardajoyas de Felipe III, Hernando de Espejo, para que sirviese á Xaques Lemuch, conserje de aquella Casa Real,

---

(1) V. á Van Even, *L'ancienne école de peinture de Louvain: III Rogier Vander Weyden*, p. 40.

(2) La capilla del gremio ó compañía de ballesteros de Lobaina *(Grand Serment des arbalétriers)* estaba situada en la calle de Tirlemont, que llevaba á la sazon el nombre de *Hoelstrate*, cerca de la *Puerta urbana.* Habia en la ciudad cuatro compañías *(Gulden*, en francés *Serments)* de los principales propietarios lobanienses, dos de ballesteros y otras dos de arcabuceros. Estas agrupaciones de ciudadanos que existian en todas las ciudades neerlandesas, tenian por objeto la defensa comun, y tomaron su nombre del que llevaban en la antigua Germania *(ghilde)* las reuniones de guerreros en los sacrificios públicos. Las de la Edad media eran juramentadas, y de aquí les vino en la flandes-francesa la denominacion de *juramentos (serments)*. Estas *ghildes* fueron el orígen de las hermandades y gremios, ya de obras de caridad, ya comerciales, ya industriales, artísticos, etc.

(3) *The early flemish painters.*

de cargo de todas las pinturas y demás alhajas y objetos que habia en ella (1). Tampoco se hizo innovacion en el inventario formado en 1623, á los dos años escasos de subir al trono Felipe IV. Mas á fines del reinado de éste, en 1653, en el nuevo inventario con que se le hace cargo á D. Eugenio de los Rios de los *enseres y pinturas* de la expresada Casa Real del Pardo, al entrar en el ejercicio del empleo de conserje de la misma, al antiguo asiento que decia: «*Capilla del Rey en lo alto.* 334.— *Un retablo del Descendimiento de la Cruz, echo de pinzel, que está en el altar*,» se añade esta nota marginal: «*Es original de Alberto Durero, pintado en tabla.*» Si en vida del gran Velazquez, y dirigiendo él la colocacion de los cuadros en los Reales Alcázares y Palacios de Felipe IV, se consignaban en los inventarios oficiales tan descaminadas atribuciones, no debe por cierto sorprendernos que en la época de general decadencia que despues sobrevino, siguiera la costumbre de designar como obras del gran pintor de Nürenberg las dos tablas del Pardo y del Escorial.

La otra tabla del *Descendimiento* que en el mismo Museo del Prado adorna hoy una de las salas bajas del ángulo N.-O. del edificio, denominadas *de Varias Escuelas*, vino á esta gran pinacoteca en 1872 del Ministerio de Fomento, instalado hace ya algunos años en el ex-convento de la Trinidad, que fué en Madrid el primer Museo Nacional despues de la exclaustracion de 1836. En el sensible laconismo que guarda el inventario formado por la Comision de profesores de la Real Academia de San Fernando (2), encargada en 1837 de escoger en el Depósito general de objetos de arte de los conventos suprimidos, allí mismo instalado, los cuadros que habian de figurar en el mencionado Museo Nacional, desesperábamos ya de poder dar razon de la procedencia de esta preciosa tabla: repetidas veces habíamos recorrido todas sus partidas con el vivo deseo de ver mencionada esta joya en la abreviada fórmula de alguna de ellas, imaginándonos que así como el gran tríptico de *la Crucifixion* del convento de los Angeles sólo venia allí apuntado de esta manera: «*Un oratorio grande en tabla con sus dos puertas:* 1.ª *clase; Alto* 6 *p.* 9 *pul. Ancho* 12 *p.* 6 *pul.*» podria acaso tambien estar consignado bajo otra fórmula genérica semejante el retablo del *Descendimiento*. Nuestro trabajo no daba resultado: este cuadro realmente no suena de ninguna manera, ni por su asunto, ni por su forma, ni por su clase, ni por sus dimensiones, entre ninguno de aquellos asientos. ¡Quizá no mereció el honor de ser á la sazon elegido para el Museo Nacional que iba á crearse!... Felizmente, á falta de inventario, otro documento escrito, más sumario pero más precioso, ha venido á revelarnos su extraccion: medio oculto por el resalto del marco, lleva la tabla en el ángulo superior del lado izquierdo, muy bien pegado con cola, un papelito amarillento á manera de etiqueta, que dice: *Convento de los Angeles*, el cual nos descubre que las dos más preciadas margaritas debidas al génio del gran Rogerio Vander Weyden, que posee nuestro Museo (sean originales ó sean copias), á saber, el *Descendimiento de la Cruz*, y *la Crucifixion*, número 2189-93, pertenecieron á la memorable piadosa fundacion que en 1564 llevó á cabo la egregia Doña Leonor de Mascareñas, dama portuguesa, tan estimada de los primeros monarcas de la casa de Austria española. A la cuenta el retablo del *Descendimiento* quedó oscurecido en aquel Depósito general despues de la primera eleccion de cuadros, y el dia feliz de salir á la clara luz de las salas del nuevo Museo se retrasó para él, aunque ignoramos hasta cuándo.

Estas tres tablas nuestras, en que se halla reproducido el asunto del *Descendimiento*, ofrecen entre sí algunas variantes, en las cuales no se repara sino sometiéndolas á un minucioso cotejo.—La tabla del Escorial mide en su altura mayor 1,99; en su altura menor 1,50; en su ancho 2,60. Compónese de diez hojas delgadas de madera de roble, esmeradamente ensambladas y dispuestas en sentido vertical, y sujetas además con barrotes horizontales. El cuadro pintado en su haz es del todo semejante al antiguo del Museo del Prado, núm. 1818, que ha servido de original para la litrocomía que aquí publicamos. No es *igual* á él porque su ejecucion revela haberle precedido en más de un siglo, y lleva en sí todos los caractéres de la antigua pintura flamenca del siglo XV: admirable conclusion y fuerza de tono en las cabezas, acentuacion enérgica en los semblantes, dibujo realista y minucioso en los extremos y accesorios, donde los nudillos, las arrugas, las uñas, y lo mismo los pelos de las pieles y los hilos de oro de los brocados, están acusados con arcáica prolijidad; y por último gran seguridad con algo de dureza en los contornos, amplitud en los plegados, brillantez y esmalte en los colores: todo sobre un fondo de oro punteado á pincel, exornado con elegante

(1) Arch. de Palacio. *Felipe III*, *Casa Real*, Leg. 17.

(2) Arch. de la Acad. de San Fernando: *Inventario general de los cuadros existentes en el Depósito de la Trinidad escogidos por la Comision de la Academia, manifestando ser de* 1.ª *y* 2.ª *clase, como tambien su procedencia y provincia de que se han recogido, y el asunto que representan y sus dimensiones.* Cuaderno de 7 hojas en fólio, sin firmas ni fecha.

crestería gótica en los ángulos superiores.—La tabla núm. 1818 del Museo, que procede de la Casa Real del Pardo, tiene de altura mayor 2 metros, de altura menor 1,47, y de anchura 2,70: está formada de siete hojas horizontales, tambien de roble, ensambladas, encoladas además con mechas de estopa, y fortalecidas con barrotes verticales. El cuadro pintado en ella revela desde luego una ejecucion más moderna; un dibujo ménos enérgico y acentuado; un pincel más dueño de sí mismo y acaso ménos esclavo del natural, pero tambien ménos detenido y concienzudo; un estilo un tanto convencional en el modo de tratar los accesorios; un cierto sabor de escuela, más que el propósito ingénuo del arte primitivo, en el dibujo y empaste de las cabezas, de los extremos y de los ropajes; y no poco descuido en la labor del brocado y en el punteado del fondo. Este cuadro es copia visible del anterior, si bien el copiante se tomó algunas libertades al ejecutarlo: circunstancia que debe tenerse en cuenta al fijar su época. Así, por ejemplo, al reproducir la cabeza de Jesús, huyó del inestético efecto que produce en el original el divino rostro con la barba á medio crecer, como de enfermo no afeitado en algunos dias; que si bien está pintado con verdad tal, que cree uno poder contar los pelos nacientes adheridos á aquella epidérmis muerta y amarillenta, disgusta por su excesivo realismo. Dió el copiante al rostro del Redentor el varonil adorno de una barba suave y graciosamente partida, italianizando, digámoslo así, la semblanza demasiado flamenca y vulgar del Hijo del Hombre. Convirtió además en estofa de terciopelo la ropilla de raso carmesí que lleva Joseph de Arimathea; alteró la forma de la crestería gótica del fondo en los ángulos superiores, dando al trifolio más alto un dibujo que no se usó nunca en los tiempos en que florecia el estilo ojival; y suprimió por último la ballesta que á guisa de marca ó insignia pende en el cuadro original dentro de aquel calado. Estas licencias nos confirman en la idea, que ya de por sí despierta la ejecucion en general de toda la obra, de que esta tabla del Museo es copia de la del Escorial, y nos inducen á considerarla como produccion de la *pintura flamenca de transicion*, de mediados del siglo XVI.—Por último, la tabla que se halla hoy tambien colocada en el Museo del Prado (en las salas bajas denominadas de *Varias Escuelas)*, procedente del Museo de la Trinidad, de donde fué traida en 1873, arroja estas dimensiones: altura mayor, 2,05; altura menor, 1,54; ancho, 2,72;—compónese de 11 hojas de madera de roble, ensambladas en sentido vertical y fortalecidas con barrotes horizontales; y el cuadro pintado en ella ofrece algunas diferencias en ciertas partes accesorias de su composicion y ejecucion, comparado con los dos anteriores, y en general cierta desigualdad que revela á primera vista una obra interrumpida ántes de llegar á su término. La impresion que el estudio detenido de esta tabla produce, es la de una copia antigua del original del Escorial, hecha en la escuela misma del gran pintor, pero con el propósito de innovar en meros accidentes. El que la ejecutó, colocado entre el naturalismo demasiadamente acentuado del maestro y su deficiencia personal, demostró su inferioridad en el dibujo y modelado de las extremidades, singularmente en las manos de Jesús, de la Vírgen y de la mujer que llora con el pañuelo en los ojos; y en los piés del mismo Salvador y de San Juan, que parecen de madera pintada. Dió á las carnes en general un tono rojizo, y aunque en las cabezas fué mas feliz que en los extremos, no supo empastarlas, ni acusar en ellas los planos con el acento vigoroso de que hizo sabio alarde el autor de la tabla del Escorial. La cabeza de Jesús salió de sus manos malparada: no queriendo detenerse en pintar pelo por pelo, como lo hizo el maestro, la naciente y poco graciosa barba, y no sabiendo por otra parte formar con una barba más crecida masas agradables, segun lo hizo despues el pintor del siglo XVI, tomó el desgraciado partido de afear con un vello negro y revuelto el divino rostro. Las cabezas de Joseph y de Nicodemo, sin embargo, se acercan bastante á las del original; y no ceden á éste en conclusion y verdad los accesorios que están terminados, como verbigracia el paludamento de brocado de Nicodemo, la piel de marta del vestido de Joseph, la felpa de la cenefa en la saya de Magdalena y el precioso cinturon de ésta. El brocado de la vestimenta superior de Nicodemo se diferencia del de las otras dos tablas en el dibujo de los florones que traza; como se diferencian tambien, respecto de los colores de la tabla original, el ropaje de San Juan, aquí rojo oscuro y allí más claro y rosado; las calzas del de Arimathea, carmesíes aquí y allí de encarnado terrizo; la túnica del mismo Nicodemo, cenicienta en esta copia, y como sin concluir, y en el original azul oscuro; y el traje de la mencionada Magdalena, el cual presenta en la tabla del Escorial cuerpo ceniciento, mangas color de cereza claro y falda gris-lila, y en la del Museo, cuerpo blanco amarillento, mangas carmesíes y falda de color de ceniza. El terrazo en que descansan las figuras se descubre aquí más que en la tabla original, y las plantas ó hierbas que le amenizan son de distinta forma, y ejecutadas con ménos prolijidad. Descúbrese algun campo por debajo de la calavera y del fémur que indican en el primer término el Calvario, al paso que en la tabla escurialense apenas caben en el área del cuadro. Finalmente, se diferencian tambien algo en una y otra tabla las cenefas de las tocas blancas de la Vírgen y la Magdalena. Esta tabla, que segun dijimos perteneció

al demolido convento de Nuestra Señora de los Ángeles, debió ser pintada, lo mismo que la original, para alguna compañía ó *ghilde* de ballesteros, pues lleva tambien la insignia de la ballesta en la crestería de los dos ángulos superiores; mas quedó sin concluir, como claramente manifiestan la desigualdad de su ejecucion y los ropajes de la Vírgen, de la Magdalena y de Nicodemo, que parecen barridos.

Del exámen comparativo que acabamos de hacer de las tres tablas, resulta para nosotros demostrado, que considerada la cuestion de autenticidad y prioridad en el exclusivo terreno artístico, y prescindiendo por ahora de toda prueba histórica y documental, el *Descendimiento* original de Roger Vander Weyden *el viejo* es el del Escorial; el del Museo del Prado de Madrid, procedente de la Trinidad, es probablemente una copia no concluida, hecha en la escuela de Vander Weyden, quizá por su nieto Roger *el jóven*; y el del mismo Museo, procedente de la Casa Real del Pardo, es segun todos los indicios una copia del mismo del Escorial, ejecutada á mediados del siglo XVI: luégo veremos por quién.

IV.

Estos tres ejemplares del *Descendimiento* de Vander Weyden tenemos en España. Fuera de nuestra Península hay, segun nuestras noticias, lo ménos otros tantos.

En 1443, tres años despues de pintada la tabla para el altar de Nuestra Señora de la compañía de Ballesteros lobanienses, lo copió el autor en dimensiones reducidas para el centro de un tríptico que le encargó la familia Edelheere. Este tríptico estaba destinado por Guillermo Edelheere y su esposa Adelaida Cappuyns al altar de su capilla de San Uberto en la iglesia colegial de San Pedro de Lobaina (1). Nosotros hemos examinado detenidamente esta pintura, en compañía de nuestro docto amigo Edw. Van Even, el archivero de la insigne ciudad universitaria, y declaramos con sinceridad que de todos los pintores flamencos del siglo XV, á cualquiera ménos al gran Roger hubiéramos atribuido semejante copia. Molanus, sin embargo, nos asegura que fué éste el autor del retablo de la familia Edelheere (2). Una consideracion salta desde luego á la vista al comparar esta tabla de Lobaina con cualquiera de nuestros tres ejemplares: es muy posible que Roger Vander Weyden la hiciera ejecutar por alguno de sus discípulos para no entretenerse en copiar su propia obra, tarea siempre ingrata para el artista de verdadero génio, y que, salida de su estudio, fuese reputada por Molanus y por sus conciudadanos en general, como obra original del insigne maestro. Parece robustecer esta conjetura el exámen comparativo de la tabla central de este tríptico y de sus portezuelas. Al paso que aquella es una obra adocenada, de torpe ejecucion y desagradable colorido, verdoso y opaco, éstas presentan un dibujo en cierto modo selecto y una entonacion vigorosa y casi esmaltada, principalmente en las figuras de los dos piadosos fundadores, los cuales forman visible contraste con las del *Descendimiento* del centro. Tienen estas últimas un aspecto inanimado y grandes faltas de dibujo y de claro-oscuro, pero las de Guillermo Edelheere y Adelaida Cappuyns, acompañados respectivamente de sus hijos, varones y hembras, y de sus santos patronos, no carecen de delicadeza de expresion en las fisonomías, ni de buen modelado, ni de grato colorido (3), y desde luego se revelan

---

(1) Lleva este tríptico la siguiente inscripcion en el reverso de la portezuela de la izquierda, al pié, debajo del monograma W—A, iniciales de los dos nombres WILLEM y ALYT:

DESE TAFEL HEEFT VEREERT HEREN WILLEM EDELHEERE ENDE ALYT SYN WERDINNE, INT JAER ONS HEREN MCCCC ENDE XLIIJ.

Es decir: *Este retablo fué ofrecido por Guillermo Edelheere, y Adelaida, su esposa, el año del Señor de* 1443.

(2) Magister ROGERIUS, civis et pictor Lovaniensis, depinxit Lovanii ad S. Petrum altare Edelheer. Johannis Molani, *Historiae Lovaniensium libri XIV*, ed. de P. F. X. De Ram. Bruselas, 1861.

(3) Nuestro citado amigo Van Even, en carta que nos escribe desde Lobaina con fecha del 21 de Abril último, insiste en considerar el *Descendimiento* de la Colegiata de San Pedro de aquella ciudad como auténtico de Vander Weyden. Confiamos no llevará á mal que reproduzcamos sus palabras. «*Plus que personne, mon cher ami, je crois à l'authenticité du tableau de Madrid. Votre découverte (l'arbalête) en est d'ailleurs la confirmation. Mais cela ne prouve rien contre l'authenticité du tableau de Louvain. Vous n'ignorez pas que nos anciens maîtres ont souvent exécuté des reproductions de leurs œuvres. Je puis vous citer, dans notre vieille école, des artistes ayant répété un tableau de leur composition jusqu'à six fois. On comprend que ce travail était commencé par les élèves et achevé par le maître.—Pour moi le tableau de Louvain est une répétition réduite du tableau de Notre Dame hors-ville, que vous possédez à Madrid. Si le panneau central se ressent de ce travail, les volets annoncent bien la main du grand artiste. Les personnages de ces volets sont d'une vérité et d'une finesse d'exécution, d'une puissance et d'une harmonie de couleur vraiment hors ligne. Un homme supérieur est seul en mesure d'arriver à pareil résultat. Telle était également l'opinion de notre vieil ami Waagen lorsqu'il examina avec moi notre retable la dernière fois qu'il visita notre pays.*»

Nosotros, por nuestra parte, insistimos en la opinion que le manifestamos de palabra cuando en el verano de 1868 tuvimos el gusto de examinar en su

como produccion genuina del inspirado pintor naturalista que ejecutó el *Descendimiento* del Escorial, único verdadero de Roger *el viejo* para nosotros.

El ejemplar del Museo de Berlin núm. 534, que el doctor Waagen atribuye á Rogier Vander Weyden *el jóven,* esto es, al nieto de Roger *el viejo*, y que Michiels considera como obra de Pedro Vander Weyden, hijo del gran Roger, es á nuestro parecer el más notable de los que se conservan fuera de nuestro país. Esta tabla seguramente no es obra del Roger *el viejo* porque lleva repartida entre los dos ángulos superiores la fecha de 1488, posterior en veinticuatro años á la muerte del gran pintor, acaecida en 1464; pero puede ser muy bien de su hijo Pedro, que tenia 51 años cuando fué ejecutada, y más verosímilmente de él que de Roger *el jóven*, el cual, segun la más racional conjetura, apenas tendria entónces 27 años. Que esta tabla fuera atribuida á Roger *el jóven* mucho tiempo antes de que comenzáran los estudios críticos sobre Rogier Vander Weyden, y cuando estaba en Aquisgram *(Aix-la-Chapelle)* en la coleccion del comerciante Bettendorf, á quien fué comprada para el Museo de Berlin, nada significa en contra de la conjetura de Michiels, que nosotros aceptamos; y no comprendemos cómo ha podido el docto Waagen alegarlo por via de argumento en pró de su atribucion, porque una tradicion que la sana crítica no abona, no merece crédito alguno.

Otra copia existe en la galería del Real Instituto de Liverpool *(Liverpool Royal Institution)*, que figuró en 1857 en la gran Exposicion de Manchester. Es un oratorio de pequeñas dimensiones, con portezuelas, en que están representados San Juan Bautista y San Julian (1). El Dr. Waagen lo atribuyó á la primera época de Roger *el viejo* (2), pero el catálogo nuevo de la coleccion á que pertenece lo atribuye á Roger *el jóven:* opinion de que al parecer participan los críticos ingleses Crowe y Cavalcaselle (3).

El citado Waagen habla en su última produccion crítica *(Ueber in Spanien vorhandene Bilder, Miniaturen und Handzeichnungen)* (4), de haber visto en la galería Bridgewater de Lóndres una copia muy esmerada de nuestro *Descendimiento*, del tiempo y estilo de Michael Coxcyen; y otra, que califica de *muy superior (eine sehr vorzügliche Wiederholung)*, con pequeñas alteraciones, en la casa de campo de Lord Heytesbury.

Imitacion evidente de la composicion del gran Roger es sin duda alguna la tabla del Museo de Colonia firmada en 1480, y atribuida, por unos á Israel Meckenen, y por otros á Alberto Van Ouwater, en la cual se exageran grandemente las actitudes de los personajes que en la sagrada escena figuran.

Passavant, y Wauters que le copió, el primero en su produccion titulada: Pinturas antiguas germánicas en España *(Gemälde der Alt. Deutschen in Spanien)*, y el segundo en la Revista universal de artes *(Revue universelle*

---

compañía ese retablo de Lovaina: si la tabla central del *Descendimiento* es original del gran Roger, no son obras de éste ni el tríptico del Museo de Berlin, procedente de la Cartuja de Miraflores, ni el tríptico de los Siete Sacramentos del Museo de Amberes, procedente de la coleccion Van Ertborn, ni ninguno de los tres *Descendimientos* atribuidos á Vander Weyden que tenemos en España, y entre los cuales indudablemente se halla el original famoso que ejecutó aquel grande artista para la capilla de Nuestra Señora de los Ballesteros de Lobaina. Porque entre estas obras y el retablo de la colegiata de San Pedro de Lobaina hay la misma diferencia, en cuanto al dibujo, que entre la diccion correcta de un buen orador y la de un tartamudo, y en cuanto al color, la misma distancia que de un buen esmalte á un mal temple. Pero ya, gracias á Dios, nos concede nuestro imparcial amigo Van Even que pudo el *Descendimiento* de Lobaina ser *comenzado* por algun discípulo de Roger, y tenemos medio camino andado para ser ambos de la misma opinion, faltando sólo que el docto lobaniense reconozca que aquel gran pintor no *terminó*, ni saludó siquiera, tan desdichada copia.

Más difícil nos seria entendernos con el bondadoso Waagen, decano de los críticos sobre el arte flamenco, si viviera, y con el diserto Michiels, los cuales toman aventuradamente como base y punto de partida para el estudio de Roger Vander Weyden ese retablo de San Pedro de Lobaina: porque ni el uno ni el otro conceden siquiera intervencion de inexperta mano de alumno en la ejecucion de esta obra. Sírvale de disculpa al primero el no haber visto detenidamente, descolgada y á buena luz, como nosotros, la tabla del *Descendimiento* del Escorial; que por lo que hace al segundo, no hay términos hábiles de controversia con él, dado que nunca ha estado en España, y al comparar el Descendimiento núm. 1818 de nuestro Museo del Prado con el existente en Lobaina, procede sin duda sobre afirmaciones ajenas.

Para no inducir á los lectores en error respecto del contenido de la carta que arriba hemos copiado, añadiremos una breve explicacion del pasaje en que se hace mérito de la *ballesta (arbalète)* observada por nosotros en una de las tablas del *Descendimiento* existentes en el Museo de Madrid. Cuando reparamos en este signo, pintado como de miniatura en uno de los calados de la cresteria gótica que adorna los ángulos superiores de la superficie principal, escribimos á nuestro amigo Van Even que quizás este hallazgo fortuito resolvia en favor de la precitada tabla la controversia sobre cuál de los tres ejemplares que conservamos en España era el verdadero retablo pintado por Vander Weyden para la capilla de los ballesteros de Lobaina, titulada de *Nuestra Señora extramuros.* Era el primer ejemplar donde habíamos visto pintada la ballesta, el traido al Museo del Prado desde el Museo de la Trinidad en 1873, y el hallazgo nos parecia importante Van Even en su carta lo considera tambien como prueba decisiva de autenticidad. Pero de entónces acá nuestra satisfaccion ha mermado mucho, porque al examinar despues el ejemplar del Escorial á la buena luz de la sala de la restauracion (de donde plegue á Dios sacarle con bien!), encontramos en él el mismo signo; y por último, nos denuncia Mr. Michiels la misma marca en el ejemplar del Museo de Berlin pintado en 1488, cosa que nosotros no habíamos observado cuando hace años visitamos aquella interesante pinacoteca. Hoy, pues, ya no podemos considerar el signo de la ballesta como testimonio de autenticidad, sino meramente como prueba de haber servido el ejemplar que la tenga, de retablo en una capilla propia de una compañía ó *ghilde* de ballesteros, de las muchas que habia en las ciudades neerlandesas.

(1) Mide la tabla central 2 piés ingleses en cuadro, y cada portezuela 2 piés por 2 pulgadas. Llevaba en el catálogo de 1851 el núm. 42; lleva en el nuevo catálogo el núm. 38.

(2) *Treasures of art in Great Britain*, et. Vol. 3, p. 235.

(3) Obr. cit., p. 187.

(4) *Jahrbücher für Kunstwissenschaft. Erster Jahrgang. Heft. I.*

des Arts, *Décembre* 1855), se equivocaron suponiendo que Rogier Vander Weyden habia repetido la composicion del *Descendimiento* en el cuadrito núm. 466 antiguo (1817 moderno) de nuestro Museo del Prado, que hasta hace pocos años se atribuia á Alberto Dürer por el falso monograma que lleva. Esta preciosa obra, que es indudablemente, así por la energía de su concepcion como por su esmalte, una de las joyas de la coleccion de tablas germánicas antiguas que poseemos en España, no representa el *Descendimiento de la Cruz*, sino *la Crucifixion;* lo único que recuerda de la composicion del *Descendimiento* es la figura de la Magdalena; y es muy reparable esta ligereza en críticos alemanes que pasan por tan exactos y concienzudos. Pero de estos deslices están plagadas las páginas de los escritores de allende el Rhin, no ménos que las de belgas y franceses, segun vamos descubriendo en nuestros estudios sobre las antiguas tablas flamencas.

Resúmen de lo que queda manifestado en este capítulo de las reproducciones del *Descendimiento* de Vander Weyden que se conservan fuera de España: que ninguna de ellas ostenta títulos suficientes para disputar la consideracion de obra original á nuestro ejemplar escurialense. No la de San Pedro de Lobaina, porque su ejecucion la denuncia como copia de muy inferior calidad; tampoco las de Berlin y Colonia, porque los años en que aparecen firmadas (1488 y 1480) las excluyen de toda competencia; ni siquiera las que existen en la galería Bridgewater de Lóndres y en la quinta de Lord Heytesbury, porque como copias, y relativamente modernas, han sido consideradas siempre. Por lo que hace al pequeño tríptico del Real Instituto de Liverpool, ya sea de Roger *el viejo* ó de su nieto, nadie ha pensado jamás que pudiera haber figurado en el altar de *Nuestra Señora extramuros* de Lobaina.—Queda, pues, reina del campo nuestra primorosa tabla del Escorial.

V.

Réstanos probar que esta tabla es la misma que pintó Vander Weyden para la capilla de *Nuestra Señora extramuros*, propia del gremio ó hermandad de ballesteros lobanienses.

Que este retablo vino á España es un hecho constante: Molanus, canónigo de Lobaina, que escribia en el último tercio del siglo XVI, en los catorce libros de Historia de aquella ciudad que dejó manuscritos, y que descubrió en 1855 M. Ruelens, dándolos por último á la estampa en Bruselas, en 1861, el editor De Ram (1), refiere terminantemente que el maestro Roger, ciudadano y pintor en Lobaina, «pintó en esta ciudad en la capilla de Nuestra Señora un grande altar, obra que la reina María obtuvo del gremio de ballesteros y envió á España, si bien se contaba que habia estado á punto de perecer en la mar; á cambio del cual dió á la citada capilla un órgano de valor de 500 florines, y un retablo nuevo, copia del de Roger, ejecutado por su pintor Miguel Coxcie de Malinas (2).»—Karel van Mander, algun tiempo despues, describió este retablo, atribuyéndolo al segundo Roger é incurriendo en algunas inexactitudes, y añadió la noticia siguiente: «Enviada al rey de España esta obra capital del maestro Roger (habla del segundo de este nombre), naufragó el buque que la conducia; pero la tabla se salvó, y como estaba esmeradamente embalada, padeció poco, reduciéndose todo el daño á haberse desencolado alguna que otra tabla. Los de Lobaina pusieron en el lugar que habia ocupado aquella pintura una copia, que encargaron á Miguel Coxcie, testimonio evidente de la bondad de dicha obra (3).» Si bien este escritor atribuia el cuadro á *Roger el jóven*, Opmeer en su *Cronografía del universo* (4) tomó á su cargo el rectificar esta falsa aseveracion, y le restituyó á Roger *el discípulo de los Van Eyck*, que por tal pasaba entónces el gran pintor. «Siguió á éstos (á los citados her-

(1) Johannis Molani, *Historiæ Lovaniensium libri XIV*, ed. P. F. X. De Ram. Brux., 1861.

(2) Hé aquí el texto *Magister* ROGERIUS, *civis et pictor Lovaniensis, depinxit Lovanii.......... ed in capella Beatae Mariæ summun altare, quod opus Maria Regina á Sagitariis impetravit et in Hispanias vehi curavit, quamquam in mare periisse dicatur, et ejus loco dedit capellæ quingentorum florenorum organa et novum altare ad exemplar Rogerii expressum, operâ Michaelis Coxenii, Mechliniensis, sui pictoris.* Obr. cit., t. I, p. 609.

(3) *Leven der Nederlandsche en Hoogduitsche Schilders, door de Jongh.* Es de advertir que Karel Van Wander confundió visiblemente al segundo Roger con el primero, que es el único Vander Weyden reconocido por la moderna crítica como *famoso y grande*, pues dice que murió en 1529 (fecha del fallecimiento del segundo Roger), y que se debe á él el perfeccionamiento del buen gusto á fines del siglo XV.

(4) *Opus chronographicum orbis universi*, I, p. 406.

manos Van Eyck), dice, Roger Weyden de Bruselas, de cuya tabla se prendó la reina María de Hungría, y á fuerza de ruegos y de dinero la adquirió en Lobaina de los dueños de la capilla de la Santísima Vírgen de los Dolores, y la envió á España.»

Nadie ha publicado modernamente tantos datos como el infatigable archivero de Lobaina, Edward van Even, ya en varias ocasiones citado, respecto de la negociacion entablada con la asociacion dueña del famoso retablo para que lo cediese á Felipe II. Las actas de los ediles de aquella ciudad *(échevinage)*, que ha sacado á luz, correspondientes al año de 1552, arrojan este curioso relato. «Felipe II, que era, como todos saben, muy aficionado á los cuadros, y que estimaba particularmente las obras de los maestros flamencos, habia manifestado desde el principio de su reinado gran deseo de poseer la composicion de Roger Vander Weyden; pero los ballesteros hacian de ella tanto aprecio, que en un principio desoyeron las ofertas del rey. Desgraciadamente para ellos, los que administraban y dirigian á la sazon aquel gremio *(serment, ghilde)*, eran hombres interesados en complacer al antojadizo y despótico monarca. Figuraban entre ellos el caballero Juan vander Linden, miembro del consejo municipal, Pedro van Hamme, recaudador de las rentas reales del distrito de Lobaina, y los patricios Geldolf van Wynde y Arnaldo Vincke (1); y aprovechando tan buena coyuntura, la tia del rey, María de Hungría, gobernadora de los Países-Bajos, se encargó de negociar la adquisicion, por los años de 1555 á 1556. A fuerza de instancias y ruegos acabó ella por arrancar de su altar el codiciado retablo.» Sabido es ya el trato que con sus dueños hizo.

Está probado, pues, hasta la saciedad, que fuimos nosotros los afortunados poseedores del retablo comprado á los ballesteros de Lobaina para el rey Felipe II, por Doña María de Hungría; ahora tenemos que demostrar que todavía lo somos, y que el mejor y más antiguo de los tres ejemplares del *Descendimiento*, arriba analizados y comparados, á saber, el del Escorial, es el mismo que cedió á la augusta princesa la administracion del gremio de ballesteros, patrono de la susodicha capilla.

El licenciado Gonzalo Argote de Molina, Veinticuatro de Sevilla, tan conocido como genealogista por su libro de la *Nobleza del Andalucía*, publicado en aquella ciudad en 1588, escribió ántes del año 1580, y dedicó al rey Felipe II, un curioso *acrecentamiento* al *Libro de la Montería* del rey don Alonso XI, en el cual (bajo el cap. 47) hace una interesante descripcion de la Casa Real del Pardo con las pinturas que en ella tenia S. M. reunidas, de buenos autores italianos, flamencos y alemanes, además de una soberbia coleccion de 45 retratos de príncipes de la casa de Austria. Y esta descripcion, que procediendo de un escritor tan verídico merece la mayor autoridad, es para nosotros, en el punto á que ha llegado la presente monografía, un manantial precioso de noticias. Dice, en efecto, el ilustre Argote: «En uno de los corredores de dentro (va hablando del piso alto ó principal del Palacio) está la »capilla Real, labrada de estuco blanquísimo, y en ella un retablo del Descendimiento de la Cruz, *contrahecho á »otro que su Magestad tiene en San Lorenzo el Real*, de mano de Maestre Miguel, Pintor Flamenco, que la Reyna »María embió à Su Magestad de Lobayna.»

Conviene ante todo advertir para la recta inteligencia de este pasaje, que Argote sigue el sistema constante de ir nombrando, ántes ó despues de los cuadros que describe, sus autores, cuando de ellos tiene conocimiento. De consiguiente, es claro que la atribucion al pintor flamenco llamado *maestre Miguel*, no se refiere al retablo que tenia el rey en San Lorenzo del Escorial, sino al retablo *contrahecho* á *aquel*, ó sea *copia* suya, que decoraba la Capilla Real del Pardo. La frase «*contrahecho á otro que su Magestad tiene en San Lorenzo el Real*,» es, pues, un paréntesis ó inciso en la oracion con que se enuncia que hay en dicha capilla un Descendimiento de la Cruz de mano de maestre Miguel, pintor flamenco. Si de otra manera se interpretara el texto que hemos reproducido, si se entendiera que el maestro Miguel era el autor del retablo que el rey tenia en el Escorial, quedaria sin autor, contra la costumbre de Argote, el retablo del Pardo, y resultaría además el absurdo artístico de atribuir á Miguel Coxcyen (que no es otro ese maestre Miguel en las partidas de todos los antiguos inventarios de las colecciones reales de España), esto es, á un pintor de la escuela flamenca de transicion ó pseudo-italiana del siglo XVI, una obra que por todos sus caractéres tiene que reconocer la sana crítica como la más antigua de las tres similares que poseemos.—Otra consecuencia no ménos inverosímil resultaria, á saber, que un autor tan juicioso como Argote de Molina, tan introducido por su jerarquía y por su linaje en la córte de Felipe II, y tan aficionado á las obras de

(1) Acta del cabildo de ediles de Lobaina del 15 de Setiembre de 1552. Ap. Van Even, *L'ancienne école de peinture de Louvain.*

arte como le revelan sus escritos, habia podido tomar por obra de un pintor de su tiempo la tabla del Escorial, anterior á él en más de un siglo, y no tenia noticia de la adquisicion que por el intermedio de Doña María de Hungría habia hecho su soberano, adquisicion que no pudo ménos de celebrarse en la córte como un verdadero acontecimiento sabida la aficion de Felipe II á los cuadros flamencos antiguos.

Fijado el verdadero sentido de las palabras del historiador sevillano, hé aquí las importantes conclusiones que de ellas se desprenden. Primera y principal: que el retablo adquirido de la asociacion de Ballesteros de Lobaina por Doña María de Hungría, y enviado por ésta á su sobrino Felipe II, fué destinado á exornar el monasterio de San Lorenzo del Escorial, donde se conservaba en el año de 1580, época en que terminaba Argote de Molina sus adiciones ó *acrecentamiento* al *Libro de la Montería* de don Alonso XI, sin que se sepa dónde le tuvo el rey desde que se le remitió de Lobaina su tia la princesa gobernadora, hasta el año en que la fábrica del Escorial llegó á estado de poderse decorar con pinturas. Segunda conclusion: que el retablo copiado por Miguel Coxcyen para que ocupase el lugar del original en la capilla de Nuestra Señora, extramuros de Lobaina, segun refieren Molanus y Van Mander, fué enviado tambien á Felipe II por la misma princesa Doña María: circunstancia que sólo nos revela el citado Argote, callándola como cosa de poco interés, sin duda por tratarse de una mera copia, los historiadores neerlandeses. Tercera: que esta copia, ejecutada por Miguel Coxcyen, figuraba reinando Felipe II en el altar de la capilla del Palacio del Pardo, donde continuó siempre, hasta que vino á Madrid al fundarse el Museo del Prado. Cuarta: que en la época más cercana al autor de este *Descendimiento*, siempre fué reputado como copia del retablo del Escorial, y por lo tanto como más moderno, este retablo del Pardo.

Vemos, pues, de qué manera tan concluyente y perentoria confirman los documentos escritos las mismas deducciones que nos suministró ántes el análisis artístico y técnico de los tres ejemplares de que somos poseedores. Al hacerlo, dijimos por vía de resúmen: la tabla del Escorial presenta todos los caractéres de obra original, y la traida del Pardo es una copia de ella ejecutada cerca de un siglo despues. Ahora, á la nueva luz que arrojan los referidos documentos, decimos con toda seguridad: la tabla del Escorial es el retablo original que pintó Roger Vander Weyden, *el viejo*, para Nuestra Señora de Lobaina, y la que vino del Pardo al Museo es la copia que ejecutó Coxcyen, y que, sin ocupar acaso el puesto vacío á que estaba destinada, siguió el mismo camino que su modelo. Una circunstancia en que nadie ha reparado todavía comprueba la exactitud de esta última deduccion: la ballesta que, á modo de blason, pende en la cresteria del cuadro original, para denotar que era de propiedad del gremio ó asociacion de Ballesteros de Lobaina, no aparece en la cresteria de la copia. ¿Pues no estaba ésta destinada á reemplazar al retablo cedido á Doña María de Hungría, al tenor del convenio celebrado entre la princesa y el gremio patrono de la capilla? Sí por cierto; pero á la cuenta, mientras el pintor Coxcyen ejecutaba la copia, la augusta gobernadora mudó de opinion respecto de su destino, y, ó no entregó á los ballesteros cuadro alguno, ó encontró la manera de que se contentasen con otra obra en sustitucion de la que le habian enajenado. Lo cierto es que si la copia de Coxcyen hubiera ocupado el puesto del retablo original, el blason de los ballesteros hubiera figurado en ella. Todo gremio, toda cofradía que encargaba un retablo, exigia del pintor que su *kerse* ó insignia apareciese manifiesta en la pintura: así vemos en otro famoso *Descendimiento* de Quinten Metsys, que existe en el Louvre y que mencionamos al principio, la insignia de una campanilla varias veces repetida entre la cresteria gótica que corona la tabla central, indicando claramente haber sido pintado el retablo para una cofradía de San Antonio.

Verdaderamente la consecuencia que en buena lógica hemos deducido poniendo en comprobacion de nuestro exámen artístico los documentos de los escritores belgas y españoles, coincide en lo principal, esto es, en la atribucion de la tabla escurialense á Vander Weyden *el viejo*, con la que ha consignado en su postrer juicio crítico el difunto doctor Waagen: «Mi asercion (dice éste) respecto del cuadro pequeño que ofrece la misma composicion en la iglesia de San »Pedro de Lobaina, anunciada ya el año 1847, por la grande analogía que tiene con el tríptico de Rogier Vander »Weyden del Museo de Berlin, procedente de la Cartuja de Miraflores, el cual sirve como punto de partida para »estudiar las obras de este maestro, ha sido comprobada despues de la restauracion de aquella obra, por la que tanto »clamé, con el hallazgo del monograma del artista; y otras investigaciones posteriores han probado que se ejecutó »el año 1443.... *El ejemplar del mismo, que se halla en la ante-sacristía de la iglesia del Escorial, concuerda tan »perfectamente en todas sus partes con el de Lobaina, que debe ser atribuido al mismo maestro.* Atendidas las »desigualdades que entre uno y otro existen, por la perfecta ejecucion de todas las partes de este último, por el »dibujo del cuerpo de Cristo y por el de las manos de María, entiendo que esta obra fué pintada mucho despues del

» cuadro pequeño, y probablemente no mucho ántes de la muerte del autor, acaecida como se sabe en el año 1464 (1).» Pero no comprendemos cómo tomando por punto de partida para el estudio de este gran pintor su tríptico de la Cartuja de Miraflores, se viene á parar en que es obra suya genuina el *Descendimiento* de Lobaina. No hay la menor analogía entre uno y otro. Puede reconocerse en la pálida luz de la luna la identidad de la luz del brillante sol; pero que se vea al sol en la claridad fosfórica de la luciérnaga, es cosa que excede de nuestro alcance intelectual. — En cuanto al supuesto hallazgo del monograma del artista, es una pura ilusion; no consta que Roger *el viejo* usase monograma alguno: el muy dudoso monograma que el retablo de San Pedro de Lobaina parece presentar en el reverso, tiene la forma de una V.

Pero lo que áun nos causa más maravilla es, que el Sr. Michiels, que ve en ese retablo de Lobaina la obra *de un pintor salido de una escuela de provincia*, *algo atrasada* (2) respecto de la gran escuela de Brujas de la primera generacion de los Van Eyck, haya venido á parar á la misma conclusion que el Dr. Waagen y que nosotros, tomando como punto de partida para su estudio de Vander Weyden *el viejo*, no ya el tríptico de la Cartuja de Miraflores, ni otra alguna obra suya indubitada, sino ese retablo que tan defectuoso encuentra. «La iglesia de San Pedro de Lobaina » (dice) posee una obra auténtica de su pincel (el altar Edelheer). Por una singular y feliz coincidencia, este cua- » dro, *que nunca ha salido del monumento á que fué destinado hace* 423 *años*, trae en el reverso la inscripcion *Dese » tafel*, etc., que revela su identidad con el retablo que le atribuye Molanus (3). Hé aquí, pues, una obra que » constituye verdadera autoridad, y que ofrece al crítico un punto de apoyo sólido y seguro.» — Pues veamos ahora cómo se las componen entre sí los mismos críticos extranjeros que estiman obra indubitada del gran Roger el retablo existente en San Pedro de Lobaina. Al paso que Waagen y Michiels consideran esta obra como anterior al ejemplar nuestro, adquirido por la reina Doña María de Hungría para Felipe II; el ya citado archivero Van Even la mira como una repeticion de la nuestra, y de consiguiente de fecha posterior. Y mientras el Sr. Michiels afirma que la tabla de la iglesia de San Pedro no ha desamparado nunca el altar Edelheer, para donde fué pintada, el Sr. Van Even, con una ingenuidad que de todo corazon le agradecemos, al contarnos la verídica y curiosa historia de las vicisitudes por que ha pasado esa tabla, nos revela que esa aseveracion es de todo punto gratuita: hecho importantísimo, confirmatorio de nuestra sospecha de que el gran Roger *ni vió siquiera* la tabla objeto de esta controversia.

« El tríptico de Vander Weyden (hé aquí las palabras textuales del más concienzudo de todos los críticos belgas consagrados á esclarecer la biografía de este insigne pintor) (4) permaneció en el altar de la capilla Edelheer mientras » hubo en Lobaina descendientes de esta familia; pero fué quitado de allí en cuanto dejó de habitar la ciudad su último vástago. Guillermo de Wargnie, natural de Mons, canónigo de San Pedro, que murió en 1628, fundó en el mismo » oratorio donde habian tenido su patronato los Edelheere, una capellanía en honor y devocion de San Ignacio y » San Francisco Javier, y entónces se sustituyó al antiguo retablo del *Descendimiento* un altar de mármol, de moderno estilo, que áun se conserva y que lleva en su centro un *Ecce Homo*, atribuido á Gerardo Seghers. No por esto » dejó de conservarse el tríptico de Vander Weyden, el cual fué colgado debajo de la vantana que hay en la misma » capilla. Y allí perseveraba todavía en 1757. Pero, andando el tiempo, fué llevado á la pieza donde se revisten los » canónigos: tan poca estimacion se hacia de él entónces, que clavaron escarpias en su marco para que los señores » del cabildo colgaran allí sus manteos. En 1801 fué desterrado á la buhardilla trastera, como trasto viejo mandado » recoger. Excusado parece añadir que padeció entónces grandes deterioros. Por los años de 1825 fué sacado de » aquel camaranchon con otra mucha madera vieja y puesto á la venta en casa del tasador Redemans. Una casualidad » providencial hizo que el difunto Mr. J-P. Geedts, Director á la sazon de nuestra Academia, pasase un dia por el Mercado de la Manteca, donde estaba expuesto el tríptico, que iba á ser vendido juntamente con un monton de tablones viejos. Todo alarmado, dirigióse inmediatamente en busca del Dean, á quien informó del inmenso valor de » aquella obra. El éxito coronó su diligencia: el cuadro fué retirado de la venta; restaurado por el mismo Geedts, » decoró la capilla del Sacramento. En 1854 ocupó la capilla de Santa Águeda, donde le deterioró algo el sol. Res-

(1) *Jahrbucher für Kunswissenschaft. Erster Jahrgang. Heft. I.*

(2) L'œuvre est executée avec conscience, mais d'une main rude et inhabile. Chose extraordinaire! la couleur même, d'un ton sombre et d'un aspect fruste, n'a pas la moindre analogie avec celle du fameux Limbourgeois. L'exécution est inférieure de tout point à la facture de ce dernier. *On dirait, pour m'exprimer sans détour, que l'auteur appartenait à une école provinciale quelque peu attardée.* HISTOIRE DE LA PEINTURE FLAMANDE, etc., tome 3.^{me}, p. 16.

(3) La hemos reproducido más arriba.

(4) Van Even, obra citada, p. 54.

» taurado nuevamente en 1861 por Mr. Etienne Le Roy, figura hoy en la capilla Ducal, en el trascoro de nuestra » Colegiata, como única obra auténtica de Rogier Vander Weyden que la Bélgica posee.»

Esta narracion tiene, para nosotros que negamos esa autenticidad, un valor inmenso. Y en verdad, ¿quién puede afirmar que en la série de vicisitudes por que ha pasado el retablo de los Edelheer, no se han ofrecido cien ocasiones favorables en que cualquier aficionado poco escrupuloso ha podido sustituir á la tabla central del tríptico una mala copia, prescindiendo de la libre facultad que para hacerlo tuvieron todos los descendientes del que erigió el altar? Téngase presente que la inscripcion que consigna haber sido ese retablo consagrado por Guillermo Edelheer y su esposa Adelaida en el año 1443, no está puesta en dicha tabla central, sino en una de las portezuelas, y que el mismo Sr. Van Even reconoce la superioridad artística de éstas respecto de aquella, es decir, de los retratos de los donadores respecto del *Descendimiento*. Las inscripciones y otros documentos semejantes, á que prestan demasiada fé los hombres más expertos en manejar archivos que en examinar las obras de arte con ojos estéticos, nada por otro lado suponen contra las conclusiones de una desapasionada crítica pericial. Diga lo que quiera la leyenda escrita en el tríptico de los Edelheer, es imposible que un pintor tan insigne como Roger *el viejo* haya puesto la mano en aquel *Descendimiento*. De nuestra misma opinion es el eximio académico, pintor y crítico, D. Valentin Carderera, que tambien ha examinado este retablo detenidamente.

Una postrera consideracion, de índole puramente artística, acabará de evidenciar que no pudo el gran Roger ejecutar en 1443 una obra como la de que tratamos. Todos reconocen que ésta tiene capitales defectos, resaltando entre los principales su mal dibujo, su opaco y verdoso colorido, y su desgraciada entonacion. Ahora bien, en la época referida (1443), ya habia dado el pintor relevantes pruebas de poseer dotes diametralmente opuestas á estos defectos: reúnelas en alto grado una obra suya auténtica, ejecutada, segun la cuenta más probable, por los años de 1440 (1), y es el mencionado tríptico del Museo de Berlin, procedente de la Cartuja de Miraflores, que representa en la tabla central una *Piedad* ó quinta Angustia, y en las portezuelas á la Vírgen con el Niño-Dios y á Cristo resucitado apareciéndose á la Magdalena. Brillan las mismas dotes en la preciosa tabla de *los Siete Sacramentos* que posee el Museo de Amberes, procedente de la coleccion Van Ertborn, y pintada tambien hácia el año 1440 (2). En ambas producciones resaltan un dibujo delicado, aunque no del todo correcto en los desnudos, una escala de tonos felicísima, y un colorido tan brillante y luminoso que supera al puro esmalte de Huberto Van Eyck. Sólo con estas dotes podia Roger conquistar el renombre que le valió ántes del año 1435 ser elegido *retratador (pourtraiteur)* de la ciudad de Bruselas, y el honor de decorar el palacio municipal de la augusta capital brabanzona con una série de historias de grandes dimensiones, cuando todavía iluminaba con sus resplandores la tierra de Flandes el clarísimo astro de Jan Van Eyck. Y ¿cómo concertar la idea que naturalmente nos formamos de tan peregrinas facultades al contemplar esas obras del año 1440, con la ejecucion del retablo de San Pedro en 1443? ¿Cómo suponer que el génio de Roger experimentó tan deplorable retroceso en la época mejor de su carrera artística? El ingenioso Mr. Michiels dá tormento á su imaginacion para desatar esta insoluble dificultad, que él se ha creado por adherirse exclusivamente, lo mismo que Waagen y Van Even, á la cifra del retablo de la capilla de Edelheer, sin considerar que áun siendo el retablo de esa fecha, ha podido reemplazar una mala copia á la tabla original de su centro.

No, y mil veces no: la tabla que hoy conserva Lobaina no ha salido del pincel del grande artista que ejecutó, siendo pintor asalariado de la ciudad de Bruselas *(peintre à gage de la ville)*, en 1436, aquellas admirables tablas de la leyenda de Erkenbald del *Salon dorado* del palacio municipal (Hôtel de ville) que excitaron el entusiasmo en el coloso de Nürenberg, Alberto Durero, y de las cuales no sabia apartar los ojos el poeta Lampsonius. No es ella obra genuina del flamenco á quien llamaban su contemporáneo Facius *pictor insignis*, y muchos de sus coetáneos *segundo Apeles*: el gran artista á quien el padre de Rafael de Urbino, Giovanni Santi, ponia en parangon con los Van-Eyck por el arte del colorido cuando escribia: *A Brugia fu tra gli altri piu lodati il gran Joannes, il*

(1) Aunque el Conca en su *Descrizione Odeporica della Spagna* hace mérito de la tradicion que supone regalado este lindo Oratorio al rey don Juan II de Castilla por el Papa Martino V, lo cual, si fuera cierto, referiria su ejecucion á una época anterior al año 1431 en que murió este pontífice, queremos suponer que dicha tradicion no tiene el mayor fundamento, y que calcula razonablemente Mr. Michiels en adelantar dicha ejecucion hasta el año 1440. No podemos ser más condescendientes con los críticos que suponen pintado el infeliz retablo de San Pedro de Lobaina en 1443.

(2) V. á Michiels, obr. cit., t. III, p. 54.

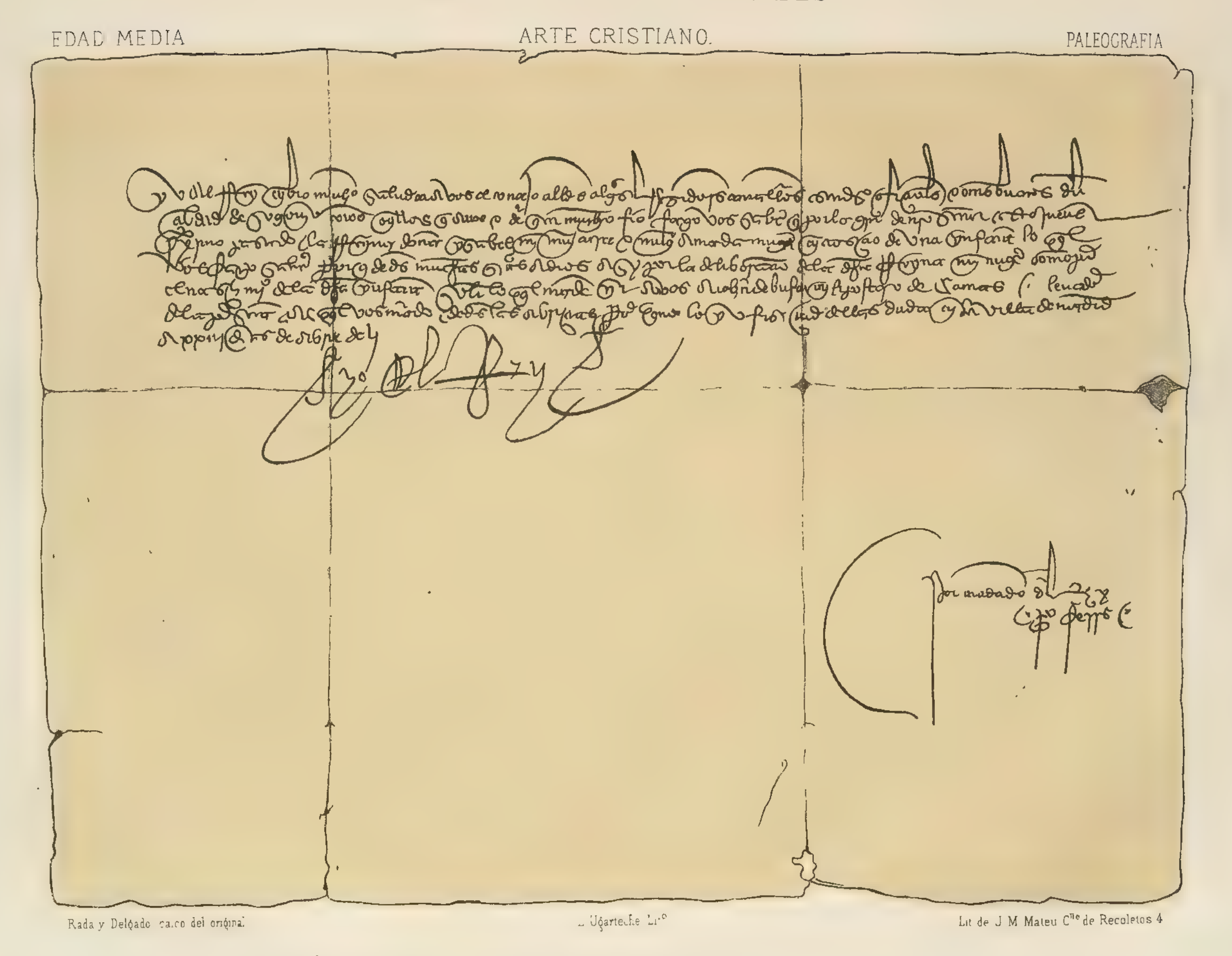
discepol Ruggero... della cui arte è sommo magistero di colorire, furon si eccellenti, che han superato spesse volte il vero, no puede ser autor de una tabla tan mal colorida. Finalmente, no es esta obra legítima del hombre preclaro que mereció grabara Bruselas sobre su tumba este lírico lamento:

Morte tua Bruxella dolet, quod in arte peritum
Artificem similem non reperire timet.
Ars etiam moeret, tam viduata magistro,
Cui par pingendi nullus in arte fuit (1).

Resúmen de nuestro estudio: que de todos cuantos ejemplares existen, en España y fuera de ella, del *Descendimiento de la Cruz*, atribuidos á Rogier Vander Weyden, el único auténtico de Roger *el viejo* es el que se conserva en el templo del Escorial; que la tabla número 1818 moderno de nuestro Museo del Prado, procedente del Pardo, es copia de aquel precioso ejemplar original, ejecutada por Miguel Coxcyen; y que la tercera tabla existente en las salas bajas del mismo Museo, traida á éste del Museo de la Trinidad, y procedente del demolido convento de Nuestra Señora de los Angeles de Madrid, es una copia un tanto libre, pintada para alguna otra asociacion gremial de ballesteros, por algun artista de la segunda generacion de Roger el grande, y acaso por el segundo Roger, nieto de aquél.

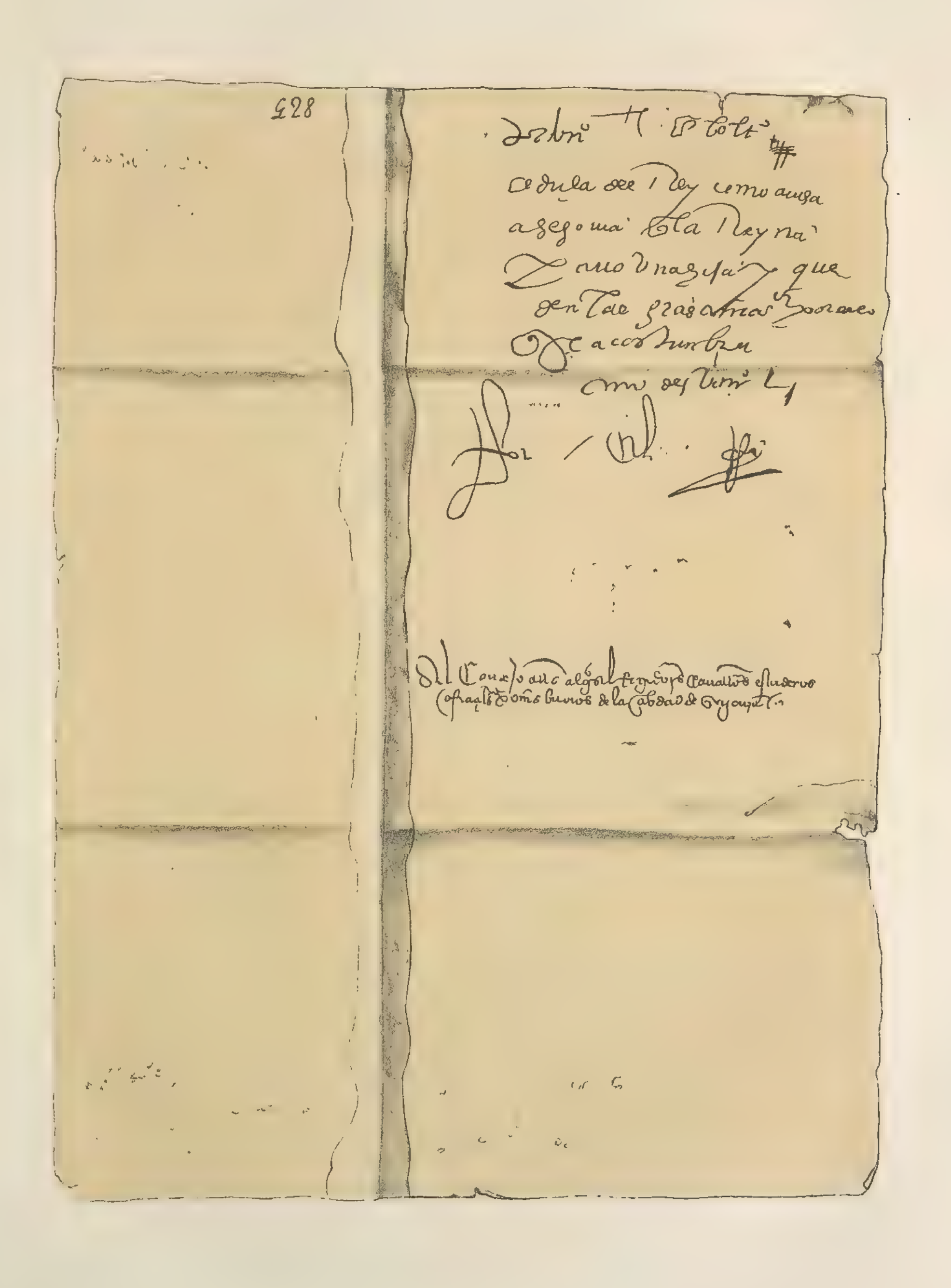
Preciosos descubrimientos de estos últimos años han difundido luz suficiente acerca de la biografía de este pintor eximio para que podamos asegurar que lo único que debió á los hermanos Van Eyck fué el secreto de la preparacion de los colores al óleo. No fué discípulo de ellos, como hasta ahora se habia creido, y sin embargo es justo decir que los aventajó en pasion y en energía de colorido. Un incansable biógrafo de artistas flamencos, M. Alexandre Pinchart, ha demostrado con irrefutables documentos, que Roger *el viejo* nació en Tournai por los años de 1399 á 1400; que estudió allí cinco años bajo la direccion de Robert Campin; que en 1432 fué recibido maestro en la corporacion de San Lúcas de su ciudad natal, donde le daban el nombre de Rogier *de la Pasture*, cuya traduccion flamenca es *Vander Weyden;* que ántes del 1435 se estableció en Bruselas; que en 1450 hizo un viaje á Italia, de donde regresó no mucho tiempo despues; y que murió en la citada capital del Brabante en 1464, dejando cuatro hijos, de los cuales sólo uno, llamado Pedro y nacido en 1437, fué pintor; siendo éste á su vez probablemente padre de Goswyn y Roger (el jóven), pintores tambien.

(1) Sweertius, *Monumenta sepulcralia*, p. 284.



Rada y Delgado calco del original. Ugarteche Lit.º Lit de J M Mateu C.lle de Recoletos 4

FACSÍMILE DE LA CARTA DIRIGIDA DESDE MADRID POR D JUAN II A SEGOVIA,
sobre el nacimiento de Isabel la Católica



928

CARTA DE DON JUAN II

AL

CONCEJO Y HOMES-BUENOS DE LA CIUDAD DE SEGOVIA,

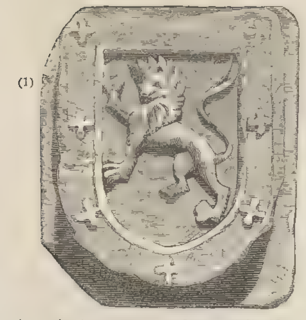
ANUNCIÁNDOLES EL NACIMIENTO DE LA REINA CATÓLICA:

POR EL ILMO. SEÑOR

DON JOSÉ AMADOR DE LOS RIOS,

Individuo de número de las Academias de la Historia y Bellas Artes de San Fernando, Catedrático del Doctorado en la Universidad Central, etc., etc.

I.

(1) 

La ciencia arqueológica, abriendo cada dia nuevos horizontes al estudio, presta sin cesar utilísimos, y á veces muy trascendentales servicios, á la historia.—Ora se inspire en las esferas mayores del arte, con el exámen esthético de los monumentos arquitectónicos, pictóricos y estatuarios; ora demande fructuosas enseñanzas á las demás artes del diseño, inmediatamente derivadas de las distinguidas por excelencia con el nombre de *plásticas;* ya investigue y determine las multiplicadas relaciones, que guardan de contínuo con la vida social de los pueblos, en los diferentes grados de su relativa cultura, las producciones industriales; ya, en fin, inquiera y discierna, por medio de los monumentos litológicos y de los documentos paleográficos la verdad de los hechos, estableciendo su mútua correspondencia y cronológico enlace,—bajo todos estos, y otros no ménos importantes conceptos, ha contribuido y contribuirá en lo sucesivo la ciencia de las antigüedades al más cabal conocimiento de las edades pasadas, realizando en tal manera los más altos fines de la historia.—Confiada ésta por largos siglos á las tradiciones orales de los pueblos, vagas, inciertas é inarticuladas; formulada despues en breves, descarnados y mortificadores anales ó cronicones generales, donde aparecieron, una trás otra centuria, recogidas al acaso, de todo punto desquiciadas y sin comprobacion alguna, las noticias del tiempo; limitada más tarde á la esfera de las crónicas personales de los reyes, cuándo ideadas por interesable lisonja, cuándo trazadas por narradores asalariados, y rara vez alentadas por el santo anhelo de la verdad y de la ciencia; impulsada al cabo por la ineludible ley del progreso á revelar en más espaciosas órbitas el movimiento concertado y armónico de la civilizacion, viéronse plagadas desgraciadamente sus variadas producciones de fantásticas leyendas y de monstruosas fábulas, hijas no pocas veces de la crédula ignorancia de las muchedumbres, y engendradas á menudo por ménos sinceras pasiones,

(1) Leon heráldico del siglo XV, esculpido en mármol, que se conserva en el *Museo Arqueológico Nacional.*

sin que tuviera á su alcance medios aptos y suficientes para quilatar la verdad, no sospechada siquiera la ilegitimidad de sus allegadizos tesoros.

Salvó en tal forma la ciencia histórica, la oscuridad de los tiempos medios: destinada á experimentar una trasformacion profunda, al brillar en los horizontes de la humana cultura la aurora al *Renacimiento*, fijaba de nuevo sus miradas en las pasadas edades; y contemplando por do quiera los mudos testigos de su grandeza y de su gloria, demandóles solícita su noble y desinteresado testimonio, dando principio á la grande obra de la reconstruccion, no levantada aún en los dias que alcanzamos á su verdadera cima. Grande, fructuoso, de inmensa trascendencia fué sin embargo desde entónces el tributo, que la ciencia de las antigüedades le ofreció en todos los ángulos de la tierra, siéndole ya hacedero el desvanecer y desechar á la luz de sus enseñanzas las nieblas de la credulidad y de la ignorancia, que ofuscaban y envolvian así la vida social como la vida intelectual y política de los antiguos pueblos.— En medio de aquella grandiosa y nobilísima empresa, que empezando por levantar el velo arrojado por la mano de la barbárie sobre la civilizacion del mundo gentílico, debia abarcar, andando los siglos, la rica cuanto desdeñada cultura del mundo cristiano, hermanábanse para tan alto fin todas las ciencias comprendidas dentro de la esfera superior de la arqueológica: el estudio de las *artes bellas*, en cuanto revelan éstas á la contemplacion del historiador y del filósofo el desarrollo del ingenio humano en las esferas de la creacion y del sentimiento, por medio de la arquitectura, la pintura y la estatuaria; el estudio de las *artes útiles*, que inspirándose en las fuentes de la belleza, comienzan por satisfacer las más nobles aspiraciones de la vida moral y religiosa, extendiendo su imperio á todas las regiones de la humana actividad por medio de la orfebrería, la cerámica, la eboraria, la marmoraria, la carpintería, etc., etc.; el estudio de *las artes necesarias*, que acudiendo á llenar exigencias, puramente intelectuales, por medio de la epigrafía y de la paleografía, contribuyen, no ya sólo á fijar de un modo estable y duradero la memoria de los grandes hechos, que inmortalizan á los héroes y á las naciones, sino á trasmitir tambien de edad en edad y de gente en gente, las más altas concepciones del pensamiento humano..., en todos estos ramos de la ciencia arqueológica vinieron y vienen aún, cual eficacísimos auxiliares, á rendir el abundante y no extinguido fruto de sus luminosas especulaciones en aras de la historia, conspirando de consuno á la revelacion de la verdad, suprema ley de su existencia.

No es en consecuencia dudoso, dadas estas críticas observaciones, que si, al operarse en todos los pueblos meridionales el renacimiento de las artes y de las letras, imprimió extraordinario impulso á los estudios históricos, en tan vario concepto, la ciencia de las antigüedades, que se levantaba de entre las removidas ruinas del mundo antiguo, hubo de alcanzar su ilustrador influjo á nuestra España, despertando ya en ella, acaso con mayor anhelo que en otras naciones de Occidente, el fecundo espíritu de la investigacion, que habia resplandecido en la pluma del Rey Sabio (1). A la respetuosa adhesion de las tradiciones eruditas, á la devota aquiescencia de las narraciones *escolásticas*, á la fé, muchas veces excesiva, de las crónicas locales y personales, que habian caracterizado las producciones históricas durante la Edad-media, sucedia en efecto, dentro de la Península Ibérica, el vivificante y más útil empeño de ilustrarlas, derramando sobre ellas la luz de los monumentos arqueológicos; y mientras avasallados por la grandeza y majestad de la cultura greco-romana, tomaban la iniciativa en tan meritorio trabajo ingénios tan ilustres como un Palencia, un Barbosa y un Nebrija,—á quienes siguieron con mayor fortuna, al correr del siglo XVI, un Sepúlveda y un Franco, un Valencia y un Antonio Agustin, un Medina y un Ambrosio de Morales,—volvian sus investigadoras miradas á los tiempos medios, para demandarles los auténticos testimonios de sus oscuros anales, los Ocampos y Garibays, los Herreras y Zuritas, los Yepes y Sandovales, los Sigüenzas y Marianas, formando aquella esclarecida pléyada de historiadores nacionales, á cuya cabeza se mostraba el prestantísimo maestro de Felipe II. Cupo la preferencia en esta doble cruzada histórica á la *numismática*, la *epigrafía* y la *paleografía*, como cabia tambien á la *estatuaria* y á la *arquitectura* en el gran movimiento de las artes; y al propio tiempo que eran fatigadas las entrañas de la tierra, para buscar en ellas los olvidados monumentos de la antigua geografía española y se llegaba, mediada

---

(1) Los lectores que desearen mayor ilustracion en este punto, que es de sumo interés en la historia de la cultura y de las letras españolas, pueden servirse consultar el detenido estudio que hicimos en nuestra *Historia crítica de la literatura española* sobre la Era verdaderamente prodigiosa de Alfonso X. En particular llamamos su atencion respecto del exámen de las obras históricas del Rey Sabio, donde juzgamos haber demostrado que ni áun la misma Italia poseyó, hasta los tiempos de Petrarca, quien conociera, como el citado príncipe, la Historia de Roma (*Historia crítica de la literatura española*, t. III, cap. XI de la II.ª Parte).

ya la indicada centuria, al punto de concebir el proyecto trascendental de una *Historia imperial de los pueblos y cosas memorables de España* (1), abríanse con próvida mano los archivos y las bibliotecas nacionales, ya para entregar á la imprenta los tesoros literarios de la pátria cultura, ya para sacar á la luz del dia los desconocidos é incontrastables documentos, que en copia inextinguible, acreditaban la piedad y preconizaban el heroismo y la grandeza de nuestros mayores. Enseñaba esta luminosa exhibicion, en que tomaban parte con hidalga porfía todas las inteligencias y todas las clases sociales, interesadas así en la gloria nacional como en su propia gloria, que habian menester las narraciones historiales, consentidas ántes por la credulidad y la buena fé, de más racionales fiadores para llevarse trás sí el respeto y la admiracion de las gentes, con el noble esplendor de la verdad; y emprendido ya tan ámplio y seguro camino, generalizábase y llegaba á cobrar fuerza de verdadero axioma aquella erudita sentencia de que no era dado á la historia abonar, como legítima, partida alguna, sin que ántes se le presentára auténtica é indiscutible quitanza.

Grande, decisiva y muchas veces incontrastable, ha sido desde aquella importantísima evolucion de los estudios históricos, la autoridad de los documentos paleográficos, subiendo de punto cada dia, al compás de los progresos realizados por la ciencia arqueológica. Pero para producir tales efectos, necesario ha sido, y lo será siempre, que la validez y autenticidad de los mismos aparezcan fuera de toda duda y libres de toda controversia.—El interés de las clases sociales, empeñadas en sobreponerse y áun oscurecerse mútuamente en el gran concurso de los poderes y de las influencias públicas, ha llegado no sin frecuencia hasta el vedado terreno de las ficciones paleográficas, no habiendo en verdad jerarquía, ni órden alguno, sobre el cual no hayan recaido las sospechas.—Fueros municipales y cartas-pueblas, bulas pontificias y privilegios reales, concordias y arbitrales sentencias, escrituras de donacion y cartas de testamento, cédulas nobiliarias y albalaes de honores..., cuantos documentos han podido en algun modo afectar á la riqueza y á la representacion social, ora aumentando á placer las libertades de los concejos, ora acrecentando con los tributos de la universal devocion las rentas de antiguos y respetabilísimos monasterios, ya ensanchando los límites de la propiedad territorial en pró de privilegiadas familias; ya en fin, derramando mañosamente sobre equívocos merecimientos aquella preciada nobleza, conquistada sólo en los campos de batalla y en el asalto de castillos y ciudades,—han excitado una y otra vez, como sospechosos ó apócrifos, la desconfianza de los más celosos y doctos cultivadores de la historia nacional, quienes se han acogido, para defensa y amparo de la verdad, al noble cuanto inexpugnable alcázar de la crítica.—Los monumentos escritos, cualquiera que sea el órden de estudios históricos, á que se refieran,—no han llevado en consecuencia ni llevarán en sí la autoridad bastante á producir entera probanza, sin que sometidos al juicio de la crítica paleográfica, no llenen colmada y satisfactoriamente, con la integridad de sus caractéres extrínsecos é intrínsecos, las exigencias de la ciencia arqueológica.

II.

Hé aquí, pues, lo que sucede por completo respecto de la CARTA DE DON JUAN II, que sirve de asunto á la presente *Monografía*. Tuvo por inmediato objeto, como lo tuvieron otras sus iguales en órden á las demás ciudades de Castilla, el anunciar al Concejo y á los homes-buenos de Segovia el nacimiento de la princesa Isabel, á quien tenia deparada la Providencia la inmarcesible gloria de constituir la gran monarquía española. No celebrado aquel acontecimiento con los regocijos y fiestas públicas para tales casos acostumbrados,—á lo cual pudieron contribuir por una parte las discordias civiles, que más que nunca ardian al rededor del trono, envolviendo igualmente, bien que en opuestos campos, al rey don Juan y al Prícipe heredero, y por otra el escaso interés general que en realidad pre-

(1) Nuestros ilustrados lectores habrán comprendido que tratamos del grandioso plan ideado por el referido Ambrosio de Morales bajo los auspicios de Felipe II, ya en el último tercio del siglo XVI. En 1576 se comunicaba, en efecto, á todos los pueblos de España una larga *Instruccion* ó *Interrogatorio*, compuesto de hasta cincuenta y siete preguntas, que abarcaban todo lo más importante para trazar su individual historia. Entre los puntos más recomendados, no se olvidaban, por cierto, los que más directamente se relacionaban con los estudios arqueológicos en el doble concepto que dejamos indicado, como prueban las preguntas XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XLVI, XLVII, etc., de *Instruccion* tan importante.

sentaba el hecho, por más que fuese la infanta hija primera del segundo matrimonio, tan grato al postre para el mismo rey — caía á poco andar en tal olvido que, al trazar el cronista de aquel monarca, despues de su fallecimiento, los postreros años de su calamitoso reinado, preteríalo del todo, habiéndose menester que para consignarlo en las crónicas reales, ya en tiempo de la misma Reina Católica, se introdujese en la expresada del rey don Juan la noticia, bien que con manifiesto error, en lo tocante al dia del nacimiento y no determinado el lugar, donde éste acaece (1). Dieron, sin duda, primero la omision y despues la vaguedad de la especie, origen y motivo á la vacilacion de los escritores, así nacionales como extranjeros, llamados á ilustrar las glorias de doña Isabel en su misma edad y bajo sus auspicios; y es para nosotros verdaderamente incomprensible el desacuerdo que entre ellos resulta, tanto en lo que al año y dia tocaba, como en lo que á la localidad se referia.

Era así como un Marineo Sículo, capellan del rey don Fernando, grandemente acepto en la córte de Castilla, al correr los últimos dias del siglo XV, afirmaba en su libro *De las cosas memorables* que habia visto la reina Isabel la luz del dia en la villa de Madrigal, durante el año de 1449 (2); cómo el renombrado Andrés Bernaldez, cura de los Palacios, aseguraba en su *Crónica de los Reyes Católicos* que habia nacido el 19 de Noviembre de 1450, en la ciudad de Avila (3); cómo Alonso de Palencia, escritor verídico y por demás severo, consignaba en sus *Décadas latinas* que se habia realizado el nacimiento en 23 de Abril de 1451, absteniéndose de expresar el sitio (4); y cómo, en fin, Hernando del Pulgar, historiador sóbrio y circunspecto, tan allegado á la Reina Católica como que le distinguia ésta sobre modo entre sus secretarios y consejeros, se limitaba á declarar indirectamente el año en que vino al mundo tan esclarecida princesa, apuntando que, al subir al trono en 1474, frisaba con los veintitres de su vida (5). De esta manera vacilaron los escritores coetáneos de mayor autoridad y nota, para quienes pudo y debió ser fácil cosa la averiguacion de los hechos, no ya sólo en lo relativo á la fecha, sino tambien en lo concerniente al lugar, donde la Grande Isabel habia saludado la luz primera. Madrigal y Avila eran las únicas poblaciones de Castilla que podian disputarse la gloria de haberle servido de cuna: Madrigal, sin embargo, sólo tenia de su parte el dicho de un extranjero, mientras Avila se veia favorecida por el voto de un escritor nacional, pero que moraba á larga distancia del suelo castellano. Marineo Sículo y Andrés Bernaldez no aparecian en menor contradiccion respecto del año del nacimiento: distantes se hallaban uno y otro de la verdadera fecha á que se habian acercado Pulgar y Palencia, los cuales no adjudicaban á villa ni ciudad alguna el galardon, que á Avila y á Madrigal discernian alternativamente los primeros.

Mientras los escritores y cronistas de la Grande Isabel oscurecian así ó dejaban sin la ilustracion conveniente á la integridad de la historia, puntos de tal importancia en la de su reinado, corriendo ya el segundo tercio del siglo XVI, consignábase en cierta manera de *Diario*, publicado en nuestros dias bajo la forma y con el nombre de *Cronicon* (6), la noticia de que habia nacido «la sancta reyna Católica doña Isabel, fija del rey don Juan II é de la reyna doña Isabel, su segunda muger, en Madrigal, jueves xxij de abril, iiij horas é dos tercios de hora despues de medio dia, *anno Domini MCCCCLI.*» No era posible en verdad fijar con mayor puntualidad, ni con más circunstanciados

(1) En el cap. II del Año MCCCCLI de la mencionada *Crónica de don Juan II*, narrada la ingeniosa fuga de don Enrique Enriquez, preso en el Castillo de Langa, y sin preparacion de ningun género, leemos: «En este tiempo, en veinte y tres de Abril del dicho año nasció la infanta doña Isabel, que fué princesa y despues reyna y señora nuestra» (Edicion de Monfort, pág. 551, col. 1.ª). Esta y otras adiciones análogas, introducidas en la narracion, han sido atribuidas por los doctos al renombrado Galindez Carvajal, á quien encargó, en efecto, la Reina Isabel la revision de la *Crónica de don Juan II*, su padre, tenida por ella en mayor estima, que realmente merece. En la *Crónica de don Álvaro de Luna*, mucho más puntual, respecto de interesantísimos pormenores de la vida del rey don Juan, segun luégo probaremos, tampoco se consignó el nacimiento de la futura reina de España. Verdad es que, al escribirse ambas *Crónicas*, se criaba la Infanta doña Isabel en el retiro de Arévalo «sin que sobrada cuenta se hiciese de ella» (Garibay, *Compendio historial de España*, lib. XVI, cap. XLII).

(2) *De Rebus Memorabilibus*, lib. XIX.

(3) *Crónica citada*, cap. II.

(4) Alfonso de Palencia determinaba la fecha, expresando que el nacimiento fué IX *kalendas maii*, lo que equivalia al 23 de Abril citado (Decad., lib. II).

(5) Letra v.ª de su muy precioso *Epistolario*, dirigida al obispo de Osma, don Francisco de Santillan. Los editores de los *Claros varones* y de las *Letras de Pulgar* supusieron que esta carta habia sido escrita en 1470; pero con manifiesto error, puesto que la alusion del secretario de la Reina no admite duda: «Loaremos é aun adoraremos (escribe, ensalzando la gran capacidad de doña Isabel), estos veinte é tres años, á quien todos los negocios deste reyno é los suyos propios en tan poco espacio, á manera de tormenta arrebatada, concurrieron» (Edicion de MDCCLXXXIX, por Ortiga y los hijos de Ibarra, págs. 170 y 171).

(6) Publicólo, en efecto, en 1848 con título de *Cronicon de Valladolid* el laborioso académico de la Historia, Dr. don Pedro Sainz de Baranda, dando razon de su orígen y procedencia, no ménos que del trabajo que en su ordenacion habia empleado. Dióle el indicado nombre porque, como aparece efectivamente de su contexto, las apuntaciones que le componen fueron hechas en aquella ciudad.

pormenores, á la distancia por lo ménos de ochenta y ocho años, tan notable acontecimiento (1): su autor, que se habia contado al parecer entre los físicos de la misma reina (2), desmentia, en cuanto á la fecha del nacimiento, á todos los citados escritores del siglo xv,—exceptuado Hernando del Pulgar, que no concretó el dia,— y sólo concertaba con el siciliano Marineo en lo que al lugar, donde se suponia acaecido tan memorable hecho, tocaba. No se avenía, sin embargo, con esta declaracion, dado que pudiera conocerla, el doctor Pedro de Torres, que en la primera mitad de la indicada centuria xvi.ª tenia el rectorado del Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago de Salamanca: para este curioso investigador la Reina Católica habia visto la luz primera el dia 14 de Noviembre de 1453, á las cinco de la tarde: la patria de tan esclarecida princesa tornaba á ser un misterio, quedando del todo olvidada en los apuntes del doctor Torres (3).

Resultaba, pues, de estas contradictorias afirmaciones, no justificadas con documento alguno que inclinára la balanza á uno ni otro lado, que durante el siglo xvi eran históricamente desconocidos, ó por lo ménos disputados, tanto el dia y año en que vino al mundo doña Isabel I.ª, como el lugar de su nacimiento. No verificada la necesaria comprobacion, cundia, no obstante, á los eruditos é historiadores de la segunda mitad de aquel siglo y de principios del siguiente la especie, que daba á Madrigal la honra de ser madre de aquella gran reina; y no depurada la cuestion de la fecha, tomaba al fin plaza en las historias generales. Cediendo á este influjo, escribia en efecto, cayendo en visibles errores, el muy diligente Garibay: «En este año [de 1451] la reyna doña Isabel en 23 de Abril, dia viernes, fiesta de San Jorge, parió una hija en la villa de Madrigal, que del nombre de su madre fué llamada Isabel (4).» Obedeciendo á análoga consigna, decia despues el renombrado Mariana: «Nació [la infanta doña Isabel] en Madrigal, donde sus padres estaban, á veinte y tres del mes de abril» [de 1451] (5).—Yendo más adelante en el afirmar sin la autoridad de los documentos, llegaba por aquellos mismos dias un investigador infatigable, bien que no tan circunspecto como piden los estudios históricos, al punto de señalar, sin recelo de error, no solamente la villa, sino tambien la iglesia parroquial, en que fué la ilustre reina bautizada.—Tal sucedia á Gil Gonzalez Dávila. Pero mientras este entusiasta escritor daba en Madrigal á la iglesia de Santa María del Castillo tan insigne honra, disputábansela otros para adjudicarla á la parroquia de San Nicolás de la misma villa, donde pareció desde entónces fijarse la tradicion popular, sin más fundamento que el que ofrecia la declaracion de Gil Gonzalez (6). Tomada la corriente, recibióse y pasó ya el hecho en autoridad de cosa juzgada, no habiendo desde entónces escritor que no designe á Madrigal como patria de la Reina Católica, bien que no curándose tanto de la exactitud en órden al dia en que nace. Para ahorrar importunas citas en la probanza de este aserto, nos limitaremos al último de nuestros historiadores generales. Narrando, en efecto, el académico don Modesto Lafuente las turbulencias que afligieron á Castilla, al partirse el siglo xv, decia: «En medio de este laberinto de guerras y de intrigas habia nacido en Madrigal (13 de abril 1451) la princesa Isabel, que el cielo destinaba á ocupar un dia el trono castellano, á curar las calamidades del reino, y á asombrar con su grandeza la España y el mundo (7).»

---

(1) El *Diario*, atribuido al doctor Toledo, abrazaba desde el nacimiento del Rey don Pedro hasta las honras de la emperatriz doña Isabel, mujer de Cárlos V, ó lo que es lo mismo de 1333 á 1539. Si, como parece racional, y á ello no se opone la razon del tiempo, recogió el mencionado doctor todos los apuntamientos que constituyen su citado *Diario*, no cabe dudar de la observacion que aquí exponemos El *Cronicon de Valladolid* comprende el mismo período.

(2) Segun nos enseñan las memorias del tiempo, se contaron entre los físicos de la Reina Isabel hasta cuatro, designados con el apellido de *Toledo*, á saber· un doctor de la Universidad de Valladolid, que hubo de morir en 1497 y cuyo nombre no llegó á consignarse; un Julian de Toledo, autor de varias obras, escritas en latin sobre asuntos de medicina é impresas en 1494 y 1495; un Johan Gutierrez de Toledo, y finalmente, otro Juan Rodriguez, distinguido con el título de doctor Como se ve, aunque, dada la extension del *Diario*, hay necesidad de excluir al muerto en 1497,—no es posible determinar cuál de los tres restantes fué autor del mismo (*Cronicon de Valladolid*, advertencia preliminar, pág. 10).

(3) La declaracion del doctor Torres está reducida á estas palabras: «Nasçió doña Isabel año Dm. IMCCCCLIII, die xvi novembris, hor. xvii.» Despues repetia lo mismo escribiendo: «Regina Helisabet a. d. IMCCCCLIII, die xiv novembris, hora xvii.ª, ascendens iv.ª gr. scorpio, medium celum ii gr. leonis.» De todas estas circunstancias, sólo es aceptable la relativa á la hora, como veremos adelante.

(4) *Compendio historial de España*, lib. xvi, cap. xlii, edicion de Amberes, 1571, por Christoforo Plantino. Garibay, segun resulta de las pruebas históricas, ya generalmente conocidas y que despues alegaremos, sólo acertó en el año

(5) *Historia de España*, lib. xxii, cap. x. Mariana tradujo aquí lo que habia ya escrito en la *Historia latina*. En una y otra pareció seguir á Garibay, citados ambos por Colmenares, si bien equivocó éste la fecha que aquellos adoptaron, cuando observa: «Garibay y Mariana dizen que nació en Madrigal este año, 1451, en 25 de Abril» (*Historia de Segovia*, cap. xxx, § ii).

(6) *Vida de la Reina doña Isabel*, MS. incompleto, de que sólo existe el principio en la Biblioteca Nacional, citado por el académico Clemencin en el *Elogio de la Reina Católica*, de que á continuacion hacemos mérito.

(7) *Historia general de España*, Parte ii.ª, lib. iii, t. viii, pág. 250. No sabemos en qué documentos se fundó nuestro diligente compañero para alterar el dia del nacimiento, prefiriendo el 13 al 23 de Abril, señalado generalmente, y alejándose por tanto de la verdad histórica más todavía que sus predecesores.

No hay para qué observar, que esta série de afirmaciones desautorizadas mútuamente por el desacuerdo que las preside, no habiendo alcanzado en cuatro largos siglos á depurar la verdad de los hechos (1), estarian, sin nuevas investigaciones, perpétuamente destinadas á mantener la incertidumbre en puntos de no escaso interés para la historia nacional, pues que jamás aciertan á producir la ambicionada prueba en este género de litigios las declaraciones de referencia, siempre secundarias y expuestas siempre á interesables adulteraciones. Deducíase lastimosamente de todo que discordando entre sí los escritores y cronistas de los siglos XV y XVI, ya en órden al dia, mes y año del nacimiento de la Reina Isabel, ya al nombre de su patria, no se habia echado de ménos por los que en el siglo XVIII florecieron la necesidad de acudir á las verdaderas fuentes documentales, por más que no faltara quien hubiera mostrado ya de propósito, respecto del asunto en cuestion, el no dudoso camino. Reconociendo y proclamando que «el orígen verdadero de historias antiguas son los archivos,» y tropezando con las contradicciones y las dudas, relativas al lugar, año y dia del nacimiento de la Reina Católica, habia, en efecto, sacado á luz en su *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla* el diligente Diego de Colmenares, muy peregrino documento, cuyo original existia en el archivo de la ciudad expresada. Para Colmenares no eran cuestionables, dada aquella fehaciente prueba, ni la fecha, ni el lugar del nacimiento de Isabel I.ª, apartándose, en consecuencia de la general y no justificada opinion de los que la ponian en Madrigal, y no abrigando duda alguna en lo tocante al dia y al año, perfectamente determinados en el documento que por vez primera daba á la estampa (2). Los compiladores de historias y narraciones, para quienes son inútiles los archivos, proseguian en tanto copiando lo dicho y mil veces repetido por otros sus iguales, no sin mostrar enojo por la osadía de quien turbaba á deshora su repetido concierto. Y tan grande fué en este como en otros muchos puntos de la historia nacional, traidos á discusion por la crítica moderna, el prestigio de lo escrito y propalado que hombres doctísimos y celosos investigadores de la verdad,—temiendo, sin duda pasar plaza de temerarios,—al propio tiempo que se veian forzados á reconocer la autenticidad del documento, resolviendo por él definitivamente la cuestion relativa á la fecha del nacimiento de la Reina Católica,—teníanlo por insuficiente en órden á la designacion del lugar en que habia acaecido, acudiendo á muy gratuitos subterfugios para conciliarlo de algun modo con las no comprobadas afirmaciones de los precedentes narradores. La contradiccion no podia ser más palpable, como no ha podido ser más peregrino el empeño de justificar la indicada pretension, precisamente con la misma CARTA DE DON JUAN II, DIRIGIDA AL CONCEJO Y HOMES-BUENOS DE LA CIUDAD DE SEGOVIA, objeto de este estudio.

Veamos hasta qué punto pueden admitirse las conclusiones de los que tal han procurado, dado el exámen técnico de la CARTA.

III.

Custódiase este precioso monumento paleográfico, que ofrecemos por medio de esmerado facsímile á los lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, en el mencionado Archivo municipal de Segovia, donde es dignamente estimado. Compónese de una hoja de grueso papel (pergamino de paño), de igual marca y calidad que el empleado generalmente en las cédulas y diplomas menores, expedidos por la Cancillería real, durante el siglo XV, y mide actualmente 0^{m},291 de largo por 0^{m},223 de ancho. Incluido modernamente bajo el número 4 en el legajo XX de las *Cartas de Reyes y Príncipes*, presenta en su longitud un solo doblez, que ha sido reforzado en el respaldo ó parte exterior con una tira ó faja de papel, mientras ofrece otros dos en su latitud, habiendo sufrido apenas insignificantes deterioros.—Es por ambos lados digno de exámen: muéstrase en la parte superior del respaldo y en el doblez de la derecha la signatura G.28., que ha debido determinar por algun tiempo la ordenacion del documento en los índices del Archivo.

---

(1) Lafuente dió á luz el mencionado tomo de su *Historia de España* en 1852. Considerando que la Reina doña Isabel la Católica vió la luz primera en 22 de Abril de 1451, no es dudoso que en la referida fecha habian trascurrido ya cuatrocientos y un años, ó lo que es lo mismo, cuatro siglos y un año, cuando se dió á la estampa el expresado tomo de la *Historia de España*. Hoy han pasado ya cuatrocientos veintitres.

(2) *Historia de Segovia*, cap. XXX, § XII, págs. 360 y 361. Debe tenerse muy presente que el referido Colmenares parció conocer los principales testimonios é historiadores del siglo XVI, que dejamos anotados, aunque no les cite á todos taxativamente.

Ocupando todo el espacio de la izquierda, correspondiente al indicado primer doblez, se halla en cinco líneas, de letra de fines del siglo xv ó principios del xvi la rotulacion ó epígrafe siguiente:

✠

Primero (?) enboltorio
Cédula del Rey como auisa
à Segouia que la Reyna
pario vna hija y que
den las gras. á Nro. Sor. en lo
que se acostumbra.
ano de jccccc.° lj.

En el espacio del centro, destinado á encerrar el *sobrescrito* de la Carta, que realmente constituyen, contémplanse, bastante separada la primera de las restantes, tres líneas de escritura, en que leemos con notables siglas ó abreviaturas:

Por el Rey
Al Conçejo alcaldes alguasil regidores caualleros escuderos
ofiçiales e omes buenos de la Cibdad de Segouia.

Ofrece, como es natural, el mayor interés la parte interior del documento que forma realmente la Carta. Distribúyese ésta en siete líneas, inclusa la fecha, las cuales se extienden al ancho de la hoja descrita, llenando el espacio de $0^{m},257$ por $0^{m},063$. A la izquierda y tocando en la última línea, aparece la firma del rey con sus correspondientes cortapisas, y á la distancia conveniente para guardar la debida etiqueta, hállase la del Secretario que refrenda.—Careciendo de toda letra inicial ó de adorno, gala que se ostenta con frecuencia en otros diplomas y documentos cancillerescos del tiempo, mírase la Carta trazada en menudos caractéres, de no difícil lectura, iguales á los que habitualmente se usaban en los albalaes, privilegios y cédulas reales, escrituras públicas, etc., durante la primera mitad y una buena parte de la segunda del siglo xv, ostentando ya no dudosa inclinacion al rasgueado, que iba á constituir á no larga distancia la especial fisonomía de la letra procesada.—Cerradas por extremo las líneas, estrechada grandemente la letra y acortadas las dicciones por frecuentes abreviaturas, probaba el secretario de don Juan II, que atento á ganar tiempo en el desempeño de sus funciones, no era el anhelo de ocupar papel ni de lucir su pericia caligráfica lo que le movia al empleo de los citados rasgos. No desdiciendo la redaccion de la carta del lenguaje cancilleresco de la época, bien que descuidada notablemente la puntuacion, hállase, por último, concebida en los siguientes términos:

«Yo el Rey enbio muncho saludar a vos el concejo alcaldes alguasil, Regidores caualleros escuderos ofiçiales e omes buenos de la cibdad de Segouia como aquellos que amo e de quien mucho fio. Fago vos saber que por la graçia de nuestro Señor este jueues proximo passado la Reyna doña Isabel mi muy cara e muy amada muger encaesçio de una ynfante lo qual vos fago saber porque dedes muchas graçias á Dios asy por la deliberacion de la dicha Reyna mi muger como por el nasçimiento de la dicha ynfante. Sobre lo qual mande yr a vos a ioan de Busto mi repostero de Camas.) leuador de la presente al qual vos mando dedes las abricias *(sic)* por quanto le yo fise merçed dellas. Dada en la villa de Madrid á xxiij dias de abril de lj.

Yo el Rey.

Por mandado del Rey
Pero Ferrandes.»

Tal es el documento paleográfico, que con leves é insignificantes modificaciones (1), sacaba á luz desde 1637 en su *Historia de Segovia*, libro acaudalado de muy peregrinas noticias y de selectos testimonios cancelarios, el diligente Diego de Colmenares. Copiándolo en el cuerpo de la citada obra, añadia: «El jueves, señalado en la CARTA por dia del parto, fué á xxii de Abril, dia próximo antecedente á la data, conforme al cómputo y letra dominical que aquel año fué C. Y assí consta claro haber sido el parto en Madrid, pues la distancia de Madrigal á Madrid no puede ajustarse á tanta estrechura de tiempo.» No eran, pues, discutibles para tan celoso investigador,—que ningun interés abrigaba favorable á la villa de Madrid, rival constante de Segovia, su patria,—el dia, el año, ni el lugar en que habia nacido Isabel I.ª, señalando con toda seguridad el dia 22 de Abril, el año de 1451, y la futura capital de España. Sin contradiccion ni aplauso, ó lo que era igual, no cerrando el camino á los vulgares narradores, para que desechando toda comprobacion histórica, siguieran adjudicando á Madrigal la mencionada honra, llegó la CARTA DE DON JUAN II al presente siglo, para dejar de ser letra muerta. Encaminados de nuevo los estudios históricos por la verdadera senda de la investigacion, de que los habia separado la dolorosa decadencia intelectual del siglo XVII, tornábanse las miradas de sus cultivadores á los archivos nacionales para demandar á los documentos paleográficos sus legítimas enseñanzas, cabiendo en tan generosa empresa á la Real Academia de la Historia el galardon de la iniciativa. Contábase entre sus doctos individuos, durante el primer tercio de la actual centuria, don Diego Clemencin, quien ganoso de contribuir al logro de obra tan benemérita, tomaba á su cargo la ilustracion del reinado de Isabel la Católica. Al trazar su *Elogio*, trabajo por más de un concepto digno de estima, tropezaba, como tan erudito, con la CARTA DE DON JUAN II, publicada casi dos siglos ántes por el diligente Colmenares (1637-1821). Armado de ella, como de documento á todas luces auténtico y fehaciente, pudo combatir y rectificar en la *Ilustracion I.ª* del citado *Elogio* «la opinion general de nuestros historiadores, que apoyada en los respetables testimonios de Palencia y Galindez Carvajal, ponia el nacimiento de la reina Isabel en 23 de abril (2), y que, segun hemos notado arriba habia fluctuado entre los años 1449, 1450, 1451 y 1453, conforme á las declaraciones de Marineo Sículo, Bernaldez, Pulgar y el rector Pedro de Torres. Clemencin cerraba en este punto el debate, manifestando que «de la CARTA DEL REY DON JUAN Á LA CIUDAD DE SEGOVIA constaba que el nacimiento de la reina fué en jueves,» y que dada «esta indudable circunstancia, parecia más segura [que la del 23] la fecha del jueves 22 de abril [de 1451].» No habia, en verdad, afirmado otra cosa, con la autoridad irrefragable del documento paleográfico por él descubierto en el archivo de la precitada ciudad, el muy celoso Colmenares.

Producía, pues, la enseñanza de la paleografía crítica en punto tan controvertido sus naturales y legítimos resultados. Pero al propio tiempo que en tal manera rendia tan ilustre académico el obsequio de su asentimiento y el tributo de su respeto á la CARTA DE DON JUAN II, por lo tocante á la cuestion de las fechas, revelábase contra la inofensiva autoridad de Diego de Colmenares en órden á la del lugar designado por este historiador, en virtud del mismo irrecusable testimonio arqueológico, acusándole de haberlo publicado con «imperfeccion» y de haber alterado en consecuencia el valor de los números, relativos al dia en que fué expedida la CARTA. Hacíase para Clemencin evidente esta «imperfeccion,» «porque diciéndose en la CARTA con fecha 23 de Abril, *fago vos saber que este jueves próximo pasado la Reina mi mujer encaesçió de una infante*, ¿cómo puede creerse (exclamaba) que se habla [en ella] de un suceso de ayer?»—«La impropiedad de la expresion, caso que fuese cierta y puntual la fecha de la CARTA, me indujo (proseguia) á sospechar en ella algun error de copia: sospecha que convirtió en certidumbre el cotejo hecho, á ruego mio, por nuestro académico el señor don Ramon Cabrera, quien consultó y copió el original con la más escrupulosa exactitud» (3). La copia, publicada á continuacion de estas líneas por el autor del *Elogio de la Reina Católica doña Isabel*, se ajustaba puntualmente, fuera de las leves variantes arriba mencionadas, que sólo se referian por cierto á determinadas formas de diccion, á la publicada por Colmenares: la única diferencia existia en que, en vez de leerse en la data «á xxiij dias de Abril,» como trasfirió rectamente el historiador de Segovia, imprimió Cle-

(1) Las variantes que el más escrupuloso exámen comparativo puede señalar en el traslado que publicó Diego de Colmenares, están reducidas á imprimir *alguacil* por *alguasil; homes buenos* por *omes buenos; ciudad* por *cibdad; Segovia* por *Segouia; passado* por *pasado; mui* por *muy; infanta* por *infante; ir* por *yr; albricias* por *abricias; fize* por *fise.* Como se ve, estos pecados eran veniales y de tan poca monta, que no merecen formal censura. Colmenares puntuó tambien el texto de la CARTA, para aclarar sin duda el sentido; pero con acierto. Nosotros nos hemos ceñido estrictamente al original, como prueba el facsímile.

(2) *Elogio de la Reina doña Isabel la Católica*, Ilustracion I.ª, págs 57 y 58 del tomo VI de las *Memorias de la Real Academia de la Historia.*

(3) *Elogio de la Reina Católica*, pág. 58 citada.

mencin «á XXuj dias de Abril,» dando el valor de VI á los signos uj, que reconoció aquel celoso investigador en el documento original. Con esto tuvo ya el autor del *Elogio* por desatada y vencida toda dificultad: añadiendo: «Es claro que la CARTA se escribió, no el 23 sino el 26 de Abril, con lo cual cesa del todo la impropiedad y la duda.» «La Reina Católica doña Isabel (añadia luego resumiendo) nació en Madrigal entre cuatro y cinco de la tarde del jueves 22 de Abril, año 1451 (1).»

No otro era el estado que presentaba la cuestion relativa á la patria de Isabel I.ª, cuando en 1862 dábamos á la estampa el tomo II de la *Historia de la Villa y corte de Madrid*, que escribíamos con la diligente cooperacion del académico que hoy dirige el MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES. Si al perspícuo autor del *Elogio de la Reina Católica* se le habian aquietado todas las dudas que habia levantado en su ánimo el exámen de la CARTA DE DON JUAN II AL CONCEJO Y HOMES-BUENOS DE SEGOVIA, anunciándoles el nacimiento de aquella esclarecida princesa, con interpretar á su modo la data de este documento, á nosotros nos produjo por el contrario invencibles escrúpulos la manera en que aparecian escritas en su copia los números que la formaban, por impropia y desacostumbrada en los documentos de la Edad-media. Las dificultades surgian de nuevo: lo que habia presentado Clemencin cual solucion satisfactoria y concluyente, careceria de toda eficacia, si por ventura no existia la «imperfeccion» atribuida por él al traslado de Colmenares; y no habiendo más arbitrio que el exámen paleográfico de la CARTA, nos resolvimos á obtener, «no copia ni cotejo más ó ménos autorizado, sino perfecto y exactísimo facsímile.» Confiado este delicado trabajo á nuestro citado compañero, don Juan de Dios de la Rada y Delgado, y ejecutado con todo esmero por su propia mano y en presencia de las autoridades populares de Segovia, cúponos la satisfaccion de ofrecer á los ilustrados lectores de la *Historia de la Villa y Corte* un tan esmerado facsímile (2) como el que hoy presentamos á los no ménos distinguidos del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES.—De su más simple inspeccion resultaba y resulta que léjos de haber en la publicacion de Diego de Colmenares la supuesta «imperfeccion» denunciada por Clemencin, habíase intentado adulterar en la copia de éste los números romanos, que constituian la cifra propia y adecuada para designar el dia 23, data verdadera de la CARTA. La declaracion del historiador de Segovia, en lo tocante á la patria de la Reina Católica venía á recobrar por tanto su valor y fuerza primitivos.

Parecia, pues, que sin el hallazgo y la publicacion de más concreto instrumento diplomático, en que brilláran los mismos caractéres de autenticidad, reconocidos unánimemente en la CARTA DE DON JUAN II, convendria considerar, por lo ménos *sub judice* la cuestion, cuando un novel historiador de Ávila, entrándose á sobrehora en el palenque, bien que desprovisto de toda arma ofensiva y defensiva, anuncia con propio aplauso que va á «fijar tan definitiva como victoriosamente la verdad histórica» en punto tan debatido.—El distinguido académico de la de Ciencias morales y políticas don Juan Martin Carramolino, que no otro es el autor á que nos referimos, mientras comienza por atribuirnos un error que el sólo fantasea (3), conténtase al postre con declararse lengua de Clemencin en el proceso, que dá al fin por resuelto y terminado, asegurando que deja su relato «sin fuerza alguna al facsímile de la CARTA,» que en la *Historia de Madrid* trascribimos (4).—Perdónenos nuestro ilustrado y antiguo amigo: el facsímile de la

---

(1) *Elogio de la Reina Católica*, pág. 59.

(2) Al dar cuenta de las diligencias practicadas para obtener este facsímile, escribíamos en la precitada *Historia de Madrid*: «Deseosos de ilustrar esta investigacion, como la importancia del asunto demandaba, acordamos que pasase á Segovia, para sacar el indicado facsímile, nuestro consocio el Sr. Rada, no fiando á manos secundarias trabajo que pedia tanto esmero. Acogido dignamente por el Alcalde Corregidor de aquella ciudad, D. Nemesio Callejo, y por los alcaldes constitucionales, D. Juan de Alba y D. Manuel Puertas, le fué franqueado el Archivo del Municipio; y con el inteligente auxilio de su archivero, D. Manuel Aguado, pudo sin dificultad examinar la CARTA DE DON JUAN II..., sacando por su propia mano y en presencia de los expresados señores el facsímile que acompañamos. De su exactitud, y pudiéramos decir, de la escrupulosa nimiedad con que está hecho, juzgarán nuestros lectores, en vista de su exámen» (*Historia de la Villa y Corte*, II.ª Parte, cap. XV, pág. 134, nota 1.ª).

(3) «No podíamos figurarnos (escribe) que despues de tan autorizado testimonio (el de Clemencin sobre la fecha en cuestion) hubiese, no ya quien áun quisiera ponerlo de nuevo en duda, sino hasta negarlo, sosteniendo que nació en Madrid, á 23 de Noviembre de 1451. Ha sido preciso que lo leamos así en la *Historia de Madrid*, etc.» Estas palabras son hijas de una alucinacion perfecta. El ilustrado Sr. Carramolino no ha podido leer tal cosa en la *Historia de Madrid*, porque no la hemos escrito. Nuestro empeño allí, como aquí, consiste todo entero en restablecer la autoridad histórica de la CARTA DE DON JUAN II, y en ella se señala el dia 22 de Abril, y no el 23 de Noviembre, al nacimiento de la Infanta doña Isabel. La albaraca, á que dá lugar esta fantástica afirmacion, es del todo gratuita.

(4) Sus palabras son, copiada por entero la *Ilustracion I.ª* del *Elogio de la Reina Católica*, tarea que debió fatigar bien poco sus facultades críticas: «Hasta aquí el tenor literal de la ilustracion del Sr. Clemencin, y basta para dejar sin fuerza alguna el facsímile de la CARTA que los Sres. Amador de los Rios y Rada y Delgado trascriben en su *Historia de Madrid, de la que dicen existe en el Archivo de Segovia*, y que Colmenares insertó en la suya de esta ciudad» (*Historia de Ávila*, t. II, cap. XVI, pág. 444). La duda ó incredulidad que expresan las palabras que subrayamos, nos parece poco séria en persona tan respetable como el autor de la novísima historia abulense, sobre todo hecha por nosotros la declaracion, que recordamos, en una de las notas precedentes, con la alegacion de los funcionarios que asistieron, como testigos presenciales, á la obtencion del facsímile. La CARTA DE DON JUAN II, no lo decimos nosotros *auctoritate nostra*, existe realmente en el Archivo de la ciudad de Segovia, como deben existir otras sus iguales, en los archivos de otras ciudades del reino, y es de esperar de la integridad y patriotismo de los segovianos que no desaparezca para lo futuro.

CARTA DE DON JUAN II, tal como apareció en la precitada historia é ilustra hoy las páginas del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, tiene toda la fuerza y valor que el mismo documento original, custodiado en el Archivo de Segovia; y léjos de perderla ante la simple repeticion y copia de los argumentos del autor del *Elogio de la Reina Católica*, recibe mayor validez y eficacia, no de vanas é interesadas declamaciones de un provincialismo exagerado, sino de las ingénuas enseñanzas de la ciencia arqueológica y de los no ménos hidalgos que fructuosos avisos de la historia.

Procuremos la demostracion de esta verdad en ambos conceptos.

IV.

Es la CARTA DE DON JUAN II AL CONCEJO Y HOMES-BUENOS DE LA CIBDAD DE SEGOVIA, en que les anuncia el nacimiento de la infanta doña Isabel, un monumento paleográfico, á todas luces auténtico, y como tal lo alega, cual ya sabemos, el académico don Diego Clemencin, señalándole como piedra de toque, donde prueba la verdad del dia, mes y año, en que vió aquella princesa la luz primera. Pero ¡cosa rara! esta autencidad, indestructible en órden á la fecha del alumbramiento, caducaba *ipso facto* en el juicio del mismo Clemencin al tratarse de la data de la CARTA; y esto por hacer, como lo hace, de todo punto inverosímil el que escribiéndose tal documento en *Madrid á 23 de Abril,»* tuviese allí el rey don Juan entero conocimiento de un suceso, acaecido el dia anterior, á las cuatro y cuarenta minutos de la tarde, en una villa que distaba muchas leguas de la futura córte española. — Bastaba semejante observacion para arrebatar á Madrigal inapelablemente el lauro de ser madre de Isabel I.ª; y teniendo sin duda el intento por caso temerario, ya que no osára suponer que el secretario de don Juan II ignoró la fecha del dia, en que participó á las ciudades que tenian voto en córtes, cual sucedia á Segovia, el indicado suceso, — no vaciló en cargarle la culpa de haberla escrito de cierto modo, inusitado á la sazon en todo linaje de cancillerías. Sólo afirmando que en el documento original se leia: *Dada en la villa de Madrid á XXvj dias de abril de lj*, en lugar de: *Dada en la villa de Madrid xxiij dias de abril de lj*, pudieron aquietarse los escrúpulos que abrigaba el autor del *Elogio*, sobre la frase *fago vos saber que este jueves próximo passado la Reina mi mujer encaesçió de una infante;* pues que en verdad, ganando los tres dias que mediaban del 23 al 26, era ya posible que don Juan II recibiera en Madrid la noticia de haber parido en Madrigal el dia 22 la Reina doña Isabel, su esposa. La cuenta, si cabe emplear el vulgar lenguaje, se hacía sin la huéspeda; y no habiendo sucedido por fortuna á la CARTA DEL REY DON JUAN lo que al gallo del pintor de Úbeda (1), era seguro que ajeno de toda vanidad literaria é indiferente á todo interés local, proclamaria inflexiblemente la verdad de los hechos, siendo fácil cosa establecer las relaciones que extrínseca é intrínsecamente lo enlazan con otros mil diplomas sus coetáneos, una vez examinado con la generosa ingenuidad de la ciencia.

Cumple ante todo observar, en el primer concepto, que es la data de la CARTA que estudiamos, como demuestra su facsímile, una de las fechas más claramente expresadas en los documentos paleográficos que al siglo XV se refieren. No, como pretendió Clemencin, figurando con dos XX mayúsculas las decenas del veinte y trazando despues con una *u* y una *j* minúsculas las seis unidades, manera desusada en la memorada centuria, sino usando la universalmente recibida y no alterando el tamaño de los signos, trazaba el secretario Pero Ferrandes (2), de cuya letra es toda la CARTA,

---

(1) La CARTA no ha perecido, en efecto, si bien puede correr el peligro que el gallo indicado, dado el fervor histórico de los partidarios de Madrigal. Sobre el gallo de Úbeda ú otro análogo puso Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*, muy donoso epigrama, en que la presencia de un gallo vivo mostró la impericia de un mal pintor que habia querido representar otro, terminando:

La falta de habilidad
satisfizo con matallo;
de modo que murió el gallo
por sustentar la verdad.

Algun ejemplo de semejantes atentados ofrece por desdicha, en nuestro suelo y fuera de él, la historia de la epigrafía y de la paleografía.

(2) Al mencionar el nombre de este secretario de don Juan II, que segun notaremos luego refrenda, en Marzo y Abril de este año de 1451, muchos de los instrumentos que salen de la Cancillería real, no tenemos por inoportuno el indicar que fué tal vez natural de la Villa de Madrid, adonde acompañó al rey en la ocasion memorable, que dá motivo á la CARTA ahora examinada. Muévenos á hacer esta indicacion la cédula expedida en 1440 y conservada en el Archivo Municipal de esta metrópoli, por la cual hace saber el mismo rey don Juan á su Concejo que hacia francos de toda clase de tributos á los renteros y criados de Pero Ferrandez, circunstancia que no parece dejar duda de que tenia éste sus heredades y su casa en la misma villa.

la data de la misma: escribiendo xxiij, y determinando individualmente con sus propias cabezas y perfiles las dos primeras unidades, aspiraba á quitar de tal modo toda ocasion á las confusiones y tergiversaciones futuras. No se concibe por tanto cómo un investigador tan perspicuo, puesto en el camino de la verdad, cerraba los ojos á la luz que arrojaba el documento, cuando éste habia comenzado á servirle de seguro y luminoso guía, para alcanzarla por completo. Mas si la mera lectura de la data tal como realmente aparece en el original de la Carta, es suficiente á evidenciar el error, en que cayó tan sabio académico, no le presta por cierto menor relieve el general ejemplo de la paleografía coetánea. ¿Dónde halló, en efecto, la comprobacion necesaria para demostrar que el número 5 se habia expresado sistemáticamente por medio de una *u*, en vez de v, durante el siglo xv, ni los precedentes?—¿Por qué, si tal tenia por cierto, y generalmente practicado, no alegó siquiera otro documento que explicara, ya que no legitimase como se habia menester, esa peregrina manera de zanjar dificultades históricas, prefiriendo, segun ley de crítica, el presentar prueba racional y concluyente de sus asertos á la pretension de ser creido por su palabra?—A la verdad este hubiera sido el único sendero, que tanto el autor del *Elogio de la Reina Católica* como su muy devoto sostenedor, el novísimo cronista de Ávila, debieron seguir para invalidar ó neutralizar al ménos los efectos de la fecha en la Carta de don Juan II. No bastando la autoridad personal en este linaje de investigaciones, es siempre indeclinable la prueba: Clemencin no pasó á intentarla, porque temió sin duda que viniera la demostracion á desbaratar inexorablemente sus propósitos: su mantenedor de hoy ni áun siquiera ha sospechado que pudiera exigírsele, y sin embargo nada hay más racional y justo (1).

Estudiando efectivamente los documentos diplomáticos de todo género, lo mismo que los códices literarios y científicos de la Edad-media, así como vemos con frecuencia empleada en la diccion la *u* por la *v*, de que dá razon la misma Carta, hallamos constantemente escritos, para determinar los números 3, 13, 23, 33, etc., los signos III ó iij, XIII ó xiij, XXIII ó xxiij, XXXIII ó xxxiij, etc.: con la misma regularidad y fijeza, no ya sólo en códices y diplomas sino tambien en los cuadernos de repartos de los servicios reales y en los libros de cuentas, pertenecientes á los siglos xiii, xiv y xv, encontramos los números 6, 7, 8, 14, 15, 16, 17, 18, 25, 26, etc., representados con las cifras VI, VII, VIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XXV, XXVI, etc., sin que, segun notamos en ocasion oportuna, «ni en privilegios, cédulas y cartas, ni en códices literarios, cuadernos de cuentas, y repartimientos, hayamos descubierto jamás vestigios de esa manera equívoca y singular de escribir los números romanos, en cuya composicion entra la v, sustituyéndola una *u* (2).» La observacion será fácilmente aceptada por cuantos lectores se hallen un tanto iniciados en el estudio de la paleografía; mas para que los ménos avezados á él puedan formar entero juicio y dictar por sí el conveniente fallo, bien será que pongamos aquí, aunque sin abusar de la benevolencia de unos y otros, algunos casos demostrativos, valiéndonos al propósito de exactísimos facsímiles, tomados de MSS. del siglo xv.—En carta dirigida al mismo Concejo de Segovia, á 23 de Febrero de 1467, aparece por ejemplo la data figurada de este modo: que en caractéres corrientes dice: *xxiiij de febrero ano de lxvij*. En otra carta del mismo rey intitulada á doña Beatriz Pacheco, condesa de Medellin, y escrita al postre de su reinado (1474), vemos que se representan las unidades, escribiendo: año , *año de lxxiiij*. Y lo mismo aprendemos en multiplicados documentos de don Juan II, en los cuales se expresa de igual suerte una y otra fecha, ya leyéndose siempre xxiiii, ya vii, xvi, ó xxvi respecto de años y dias, como persuade el facsímile que sigue: sacado de un albalá del indicado príncipe, custodiado en el Archivo municipal de Madrid, expresa así el número 16: .

Pudieran crecer las pruebas al infinito, respecto de los diplomas del siglo xv. En órden á otros documentos

(2) No conceptuamos fuera de sazon el recordar en este sitio que el docto Clemencin se apartó, al formar el erróneo concepto que combatimos, no ya sólo de las enseñanzas debidas á la paleografía crítica, que á continuacion trascribimos, sino del voto ya declarado de muy doctos investigadores, que le habian precedido en el exámen de la Carta de don Juan II. El muy diligente don Eugenio Llaguno, para quien no eran desconocidos los antecedentes históricos de la cuestion relativa al nacimiento de la Reina Católica, al recoger los materiales que compusieron la *Coleccion de documentos y sucesos memorables*, formada para ilustrar los fastos españoles por acuerdo de la citada Corporacion, no habia vacilado en aceptar como verdadera y auténtica la fecha de la expresada Carta, reconocida la legitimidad del documento. Así habia escrito: «A. C. 1451. Abril 23. Don Juan el II, Rey de Castilla.—Hace saber »á la ciudad de Segovia que el jueves próximo antecedente la Reyna doña Isabel su muger *encaesçió de una infante:* manda den gracias á Dios por ello y »que á Juan de Busto, su repostero de camas, leuador de la presente, den albricias, por quanto le habia hecho merced de ellas. Dada en la villa de Madrid »á xxiii dias de abril del año lj.» *(Cédulas Diplomáticas, ley I, A. de C.* 1451*)*.—Lo mismo nos advierten en la citada coleccion otras notas, no ménos eruditas, de otros distinguidos académicos, á quienes no ocurrió, sin duda, la peregrina manera de contar, ensayada por el autor del *Elogio de la Reina Isabel la Católica.*

(2) *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, t. ii, pág. 135, nota, columna 1.ª

paleográficos, creemos que bastarán por todos, sirviendo de satisfactoria y cabal ilustracion á la manera de contar los días en los privilegios, cédulas y demás instrumentos cancillerescos, los CALENDARIOS de la misma centuria. Entre otros que hemos examinado, dado nos será citar aquí el que, al mediar el siglo de que tratamos, esto es, al expedirse en Madrid la CARTA DE DON JUAN II, se escribia en el Monasterio geronimitano de Santa Catalina de Talavera de la Reina. En él se terminan constantemente, en todos los meses del año, los dias 5,—6,—7,—8,—13,—16,—25 y 26— de este modo: vj—vij—viij—xiij—xvj—xxiij—xxvj (1). Ni una vez siquiera se observa en este *Calendario,* como no se cumple tampoco en los demás que han llegado á nuestros dias, la gratuita indicacion del docto Clemencin, contradicha con no ménos eficacia por todos los monumentos paleográficos de siglos precedentes. Porque, necesario es consignarlo: ni en la foliacion de los códices literarios, litúrgicos ó teológicos que ostentaron alguna vez este requisito, no muy frecuente por cierto; ni en los libros de *Cuentas* de los príncipes, de que es precioso ejemplar el *de la Casa del Rey don Sancho IV,* trasmitido á nuestra edad con igual provecho de la historia artística, de la científica y de la literaria; ni en los *Repartimientos de pedidos y servicios* sucesivamente otorgados por las Córtes del reino; ni en los *Encabezamientos y Padrones de las aljamas de los judíos*, tales como los de 1290, 1366 y 1474, que á dicha poseemos; ni en en las *Cuentas de los almojarifes mayores*, *tesoreros y contadores de la corona*, de que guardan por ventura nuestros archivos no escasa copia....., en ninguno de estos y otros documentos paleográficos, autorizados, como ellos, por su carácter público y oficial, tiene mayor confirmacion el solitario hecho, que el sabio autor del *Elogio de la Reina Católica* presupone para sacar triunfantes sus afirmaciones históricas: antes bien en todos ellos aparecen siempre los indicados números que se subordinan á las leyes de la aritmética, interpretados por los signos romanos que dejamos reconocidos, y que comprueban nuevamente estos facsímiles, sacados de algunos de los precitados libros y cuadernos: vj—vij—viij=xxiij=xxvj (2).

De la integridad, regularidad y fijeza, con que se halla expresada la data en la CARTA DE DON JUAN II, de la estrecha correspondencia, y más diremos, de la identidad, que guarda su fórmula de escritura con la observada en todo género de monumentos ya literarios, ya diplomáticos de la Edad-media, dedúcese palmariamente que sólo el empeño de dificultar la prueba histórica que el documento en cuestion ofrecia,—dado el compromiso voluntario de seguir poniendo en Madrigal el nacimiento de Isabel la Católica,—pudo aventurar al docto Clemencin hasta el punto de hacerle olvidar las enseñanzas de la ciencia arqueológica, cayendo al par en la dolorosa contradiccion, que habrán notado holgadamente nuestros lectores, de conceder y de negar por arbitrio propio y segun á su intento cuadraba, la autoridad del documento.

Ofrecióle, segun declara, algun asidero para colorear sus dudas la especial manera, empleada por el secretario de don Juan II para señalar el dia del nacimiento de la infanta, teniéndola por impropia expresion, al referirse con la frase de *este jueves proximo pasado* al dia anterior de la fecha. Pero, segun hemos escrito ántes de ahora (3), no escaseaban ciertamente las razones para explicar semejante locucion, de una manera, si no concluyente, tan satisfactoria y racional al ménos como las dudas alegadas. «Éralo en primer lugar (hemos dicho) la consideracion, no descuidada por el diligente historiador de Segovia, de haber caido el cuarto jueves de aquel mes [de Abril] en el dia 22, correspondiendo los tres primeros al 15, al 8 y al 1.°; y como el alumbramiento de la reina no puede sacarse del expresado dia 22, léjos de haber repugnancia en admitir que el rey dijera *este jueves,* es evidente que no pudo

---

(1) Poseemos este precioso *Calendario* al frente de un códice en 8.°, que encierra varios tratados litúrgicos y ascéticos, debidos á la segunda mitad del siglo XV. Dispuesto por nonas, ídus y calendas, con la designacion de las lunas, la duracion de los dias y las noches, y la determinacion de los solsticios y equinoccios, hállase enriquecido con la fijacion de las epactas, letras dominicales y números aureos, y con el señalamiento de las fiestas fijas y movibles, las claves, pascuas, témporas, etc. Al terminarse, ofrece en tres ruedas, primorosamente trazadas y científicamente dispuestas, el modo de encontrar la *letra dominical* y el *número aureo* con las *fiestas movibles*, aparato cronológico, grandemente útil para el uso del *Calendario.* Debe observarse, para la investigacion que realizamos, que mientras en la primera y la última de las expresadas ruedas se emplean los números arábigos, alternando con los romanos, ni una sola vez tienen en la designacion de los dias, ni en los demás accidentes del *Calendario*, el más insignificante uso, conforme declaramos en el texto. — Los demás *Calendarios ó Almanaques* de la Edad media, que hemos logrado examinar, aparecen sujetos á estas mismas condiciones.

(2) La sobriedad, con que procedemos en esta *Monografía*, nos fuerza á omitir otras más extensas ilustraciones. No olvidaremos, sin embargo, que fieles los primeros editores de las obras de la Edad-media á la tradicion paleográfica de la misma, procuraron continuarla en las primeras ediciones de aquellas, y así imprimieron constantemente, tanto al reproducir las fechas expresadas en números romanos, como al ordenar los capítulos y fólios de sus libros: vj, vij, viij, xiij, xxiij, xxxiij, etc., etc., sin que hallemos ejemplo de sustituir el signo v por el de *u*. Sólo en algunas ediciones del siglo XVII suele hallarse sustituida la v por la u; pero nunca por la *u*, ni mezclándose mayúsculas y minúsculas del modo promíscuo que se ha pretendido respecto de la fecha de la CARTA DE DON JUAN II.

(3) *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, II.ª Parte, t. II, cap. XV, pág. 137.

en modo alguno expresarse, escribiendo el viernes, con mayor exactitud, ni aludir al anterior, pues que añadia, para desvanecer toda sospecha, nueva confirmacion en las palabras *próximo pasado*. Ni se tenga (añadiamos) por inaudita y peregrina esta manera de decir en los documentos cancillerescos del siglo XV y los anteriores: con facilidad podríamos traer numerosos ejemplos, en que las frases *este otro dia*, *este dia pasado* y otras análogas determinan precisamente el anterior á la data de los mismos documentos, sin que á nadie haya ocurrido buscar para comprenderlos, relacion más lejana (1). Y cuando por otra parte se trata de una CARTA real en que la Corona comunicaba á las villas y ciudades de voto en Córtes un suceso interesante á la república, pues que imponia nuevas obligaciones al Estado, siendo aquellas ciudades y villas ya harto numerosas y debiendo hacer otro tanto con los magnates, prelados y cabildos del reino, ¿qué habria de extraño ni de repugnante en admitir que el secretario del rey, ateniéndose estrictamente á la verdad del hecho, comenzára á cumplir su obligacion al siguiente dia del nacimiento, tomando para desempeñarla y despachar todos los correos necesarios, el término de ocho dias, comprendidos desde el jueves 22 de Abril al jueves 29 del mismo?... No creemos que puedan estrecharse más las distancias; y á pesar de todo, nada hay en esto de caprichoso, ni de inverosímil, ajustándose en cambio á los datos conocidos y que el mismo Clemencin declara irrecusables (2).»—Esto observábamos en 1862, y no ha sido contradicho. De cualquier modo, lícito nos será añadir ahora, visto el exámen paleográfico de la CARTA, que áun concedida hipotéticamente la impropiedad de la citada frase (que fuera sobrado conceder, dadas las razones expuestas), nunca alcanzará este accidente á desnaturalizar, ni ménos destruir la integridad y autenticidad del documento, cuya recta interpretacion ha debido buscarse en la misma historia, cumplidamente documentada.

V.

Importa sobre modo, al considerar la significacion de la CARTA DE DON JUAN II AL CONCEJO Y HOMES-BUENOS DE LA CIUDAD DE SEGOVIA, fijarnos atentamente así en el estado político de Castilla, al verificarse el nacimiento de la infanta doña Isabel, como en las especiales relaciones que mediaban entre el mismo rey y su segunda esposa.

Muerta la reina doña María, madre del príncipe don Enrique, en los primeros meses de 1445, habia efectivamente contraido don Juan II nuevas nupcias, en Agosto de 1447, con doña Isabel, hija del rey don Juan de Portugal, á instancia y por designacion del Condestable y Maestre de Santiago, don Alvaro de Luna.—Quisiera éste, al dar al rey mujer de su mano,—contra los propios deseos de don Juan, que le inclinaban á una princesa ultramontana,—robustecer su muy combatida privanza, señoreando por completo y de un modo estable, allegado el auxilio de la reina, los destinos de Castilla. Pero salióle mal la cuenta: los atractivos de doña Isabel prendaron á don Juan más de lo que esperaba su favorito; y orgullosa de su triunfo, reputó cual legítima y personal conquista el ascendiente que cada dia lograba en el corazon de su esposo, no sin sentirse herida por haber alcanzado la corona, merced á la iniciativa del Condestable. No desconociendo el peligro, en que esta vez le habia puesto su ambicion, extremábase el privado por merecer la amistad de la reina, agasajándola con deslumbradoras fiestas, de que dió Escalona insigne ejemplo en los postreros dias de 1448 (3). La excesiva largueza y magnificencia del Maestre, léjos de ganarle el afecto de doña Isabel, irritaba su orgullo, empeñándola más y más en la empresa de señorear sin rivales el ánimo de su marido.—Encerrábanse en este codiciado propósito los gérmenes poderosos de una verdadera lucha á muerte: la nueva reina de Castilla, haciendo buen semblante á don Alvaro, mientras, aceptando sus obsequios,

---

(1) Estas maneras de decir son, en efecto, propias y características de la época, abundando en todo linaje de escritos las locuciones pleonásticas. Sin salir de la *Crónica de don Álvaro de Luna*, hallamos con frecuencia: «Este año próximo siguiente;—Estaba siempre de contínuo;—E siempre don Álvaro de Luna andaba ya siempre cerca del rey;—Jamás en algund tiempo;—Muchas assaz de lágrimas;—Acaso de ventura fallaron;—En el siguiente capítulo primero, etc.» El secretario de don Juan II, siguiendo el ejemplo y pauta general de su tiempo, atendia sobre todo á que no pudiera haber ambigüedad, ni duda respecto del dia en que habia tenido lugar el hecho que anunciaba.

(2) *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, II.ª Parte, cap. XV, pág. 137.

(3) *Crónica de don Álvaro de Luna*, título LXXIV. La pintura de estas fiestas, debida á la pluma de Diego del Castillo, es verdaderamente deslumbradora.

tiraba á fomentar en don Juan el hastío que ya le inspiraba la solícita cuanto humillante tutela de su favorito, no perdonaba medio de acrecentar su propia dominacion, lo cual debia hacer más cumplidero el fruto que Dios concediese al régio tálamo (1). Afirmacion es de muy diligentes y respetables historiadores que muerto don Juan II, sintió doña Isabel tan por extremo este inesperado golpe que, perdida la salud, siguió á las corporales dolencias la perturbacion de su entendimiento (2).

Esto baste en cuanto á las relaciones de ambos esposos. La situacion política de Castilla,—enmarañada largos años hacía por la desapoderada ambicion de los infantes aragoneses, la codiciosa inquietud de los magnates castellanos y la insaciable sed de poderío y de riquezas, que perseguía á don Alvaro,—hacíase cada vez más tenebrosa y difícil, arrebatando en el torrente de las rebeliones al mismo príncipe heredero y con él á las más nobles villas y ciudades del reino. Forzado á conquistarlas, no sin rudos y porfiados cercos, escándalo de la cristiandad y afrenta del trono,—sólo permanecia el rey don Juan en determinadas localidades á compás de la resistencia de los sublevados, más de una vez victoriosos.—Mucho de esto sucedia durante el año de 1451, así como en el anterior y en el siguiente. Los cronistas del tiempo, curándose poco ó nada del itinerario, seguido en el indicado período por aquel rey, dejaron no obstante, en completa oscuridad el movimiento de la corte castellana, sembrando en cambio de anacronismos y contradicciones la narracion de los sucesos. En particular, no pudo ser mayor el desórden, la confusion, ni el desquiciamiento, con que en la *Crónica de don Juan II* se presentaron los escasos hechos comprendidos en el indicado año, lo cual repetido por todos los narradores nos fuerza en este, como en otros muchos puntos históricos, á demandar su ingénuo cuanto desinteresado y seguro auxilio á los documentos diplomáticos.—Lícito nos será, para arrojar alguna luz en tan revuelto cáos, ilustrando en lo posible la cuestion de que tratamos, el ensayar, siquiera sea brevísimamente, la construccion cronológica del referido itinerario.

Sin empeñarnos demasiado en lo relativo al año de 1450, bien será consignar que reunido don Juan con su esposa doña Isabel en la villa de Madrigal, durante la primera quincena de Mayo, trasladáronse en la segunda, á ruego de don Álvaro, á la famosa feria de Medina, permaneciendo allí hasta principios de Junio, y tornando luégo á Madrigal, de donde, aplacado por el rey el popular tumulto, que estalló en Salamanca mediado aquel mes, se dirigian ya en Julio á Escalona, invitados por el Maestre para pasar «en palacios de mucho frescor, hermosos jardines y olorosos naranjales» los rigores del estío (3). Conveniente nos parece advertir, que fué aquel mes de Julio el noveno de los que precedieron al de Abril de 1451.—Al comenzar este año, acudia don Juan á las tierras de Toledo, deseoso de reducir á su obediencia la expresada capital, sublevada desde 1449.—Elegida la villa de Ocaña como punto de partida de las operaciones que intentaba, invertia en ella casi todo el mes de Enero (4), encaminándose á Illescas en los primeros dias del siguiente.—Sacábanle de allí las vistas concertadas con su hijo don Enrique, las cuales se celebraban en efecto el 21 de aquel mes en la famosa villa de Tordesillas (5). Convocadas entre tanto las Córtes del reino para Valladolid, hallamos al rey de Castilla en esta poblacion ya el dia 25, continuando en ella hasta la segunda decada del

(1) Alguno de nuestros historiadores modernos afirma que, «puestos al fin de acuerdo doña Isabel y el rey don Juan, tomó aquella á su cargo preparar convenientemente la prision del Condestable» (Lafuente, *Hist. de España*, Parte II.ª, lib. III, pág. 242). A nuestro propósito actual basta reconocer la intimidad, buena inteligencia y verdadero amor, que mediaban entre los augustos cónyuges, circunstancias que se estrecharon grandemente, hasta el grado que en el texto advertimos, despues del nacimiento de la infanta doña Isabel, primer fruto del matrimonio.

(2) El citado Garibay, nada sospechoso en el particular, decia: «La Reyna sintiendo en extremo el fallecimiento del Rey, su marido, lloró tanto que vino á caer en graves enfermedades del cuerpo, especialmente de juicio y entendimiento» (*Compendio historial*, lib. XVI, cap. XLII). Así vivió aquella desheredada amante, víctima de tristes *saudades*, hasta 1496. No se olvide que era portuguesa.

(3) *Crónica de don Álvaro de Luna*, título ó capítulo LXXV. Hablando de la permanencia de don Juan II en Escalona, observa este cronista, más ordenado, puntual y exacto que el autor de la del mismo rey: «Esto era por el mes de Julio.» Debemos advertir, no obstante, que debe entenderse esta afirmacion principalmente respecto de la última decada, pues que en 18 del mismo Julio expedia don Juan en Ávila una albalá, mandando á Ruy Sanchez Zapata, alcaide de la Torre de Guadalajara, que la entregara al Comendador mayor de Castilla (*Archivo del Ayuntamiento de Madrid*, Sec. 2, leg. 158, núm. 27).

(4) Pruébanlo, con otros documentos notables: 1.º La cédula de creacion del ducado de Galisteo, otorgada á 3 de Enero en la expresa villa de Ocaña, á favor de don Gabriel Manrique, conde de Osorno. 2.º El albalá, expedido con fecha 23 del mismo mes, por el cual se hace merced de una feria libre y perpétua en la villa de Palma, de que era señor, á Martin Fernandez Portocarrero (Haro, *Nobiliario genealógico*, lib. VIII, cap. XIX;—Salazar, *Historia de la Casa de Lara*, t. I, lib. VII; t. II, lib. XII, —y *Pruebas de la Casa de Lara*, lib. VII, fól. 138;—Real Academia de la Historia, *Cédulas diplomáticas*, t. LXXXVIII.—Años 1447 á 1451;—*Crónica de don Alvaro de Luna*, tít. LXXXVI, primero del año 1451).

(5) «El fecho (el de las vistas) fué asentado allí en Illescas:» fué elegida al propósito la villa de Tordesillas, y para aquel acto, que era en verdad tan ominoso como sacrílego, se eligió la Iglesia del Real Convento de Santa Clara, fundacion del Rey don Pedro. El rey don Juan y su hijo don Enrique dieron conocimiento á las principales villas y ciudades del reino de que habian celebrado aquella junta y concordia, con presencia del Maestre de Santiago, el arzobispo de Toledo y el marqués de Villena, en 21 de Febrero de 1451 (Zúñiga, *Anales de Sevilla*, lib. X, año citato).

inmediato Marzo (1).—Toledo, cansada de bullicios y abrumada bajo el peso de las iniquidades de Pero Sarmiento, resolviase al cabo á recibir dentro de sus muros á su legítimo rey, no sin la mediacion del príncipe heredero, conforme al concierto de Tordesillas: don Juan partia «con toda su corte» á la ciudad imperial, donde era acogido en son de triunfo, no sin perdonar desde Torrijos con fecha 21 del indicado Marzo á los revoltosos (2): posesionado de la antigua corte visigoda, vémosle en ella dispensando á sus magnates, durante la primera decena de Abril, gracias y mercedes (3).

Desde Toledo tomaba el rey de Castilla la vuelta de Madrid, sin que le llamase á esta villa asonada, rebelion, vista, ni otro asunto de república: en ella pareció permanecer la última decada del referido Abril y áun todo el mes de Mayo, moviéndose ya en Junio hácia Valladolid, donde ratificaba á favor de su condestable don Alvaro, por medio de privilegio rodado, la merced de la villa de Cebreros, con sus aldeas y lugares (4): dirigiéndose despues á Palencia, pedia desde allí á las villas y ciudades del reino que, vistas las urgencias presentes, le satisficiesen, durante el mismo año de 1451, el servicio de cincuenta cuentos, otorgado para los dos siguientes por las últimas Córtes (5). En Palencia pasaban una buena parte de Julio; y ya en los postreros dias, hacía saber á la villa de Madrid desde Támara, que deseoso de favorecerla, habia participado al Arzobispo de Toledo y al Marqués de Santillana, el que tenia adoptada cierta reserva sobre los derechos impuestos á sus vecinos (6). Convocados entre tanto los grandes del reino, los prelados y los doctores del Real Consejo en la ciudad de Zamora, para juzgar al rebelde Pero Sarmiento, trasladábase á ella don Juan, al correr la primera quincena de Agosto; y sentenciado aquel prócer ántes del dia 20 (7), partia el rey á más andar para Logroño, con ánimo de ayudar al Príncipe, su hijo, empeñado á deshora contra el rey de Navarra y á favor del Príncipe de Viana (8). Don Juan se incorporaba á su hijo sobre Estella; pero venidos á concierto con el navarro, levantaba el cerco á principios de Setiembre, dirigiéndose á Búrgos (9). Allí le alcanzaban las nuevas de la rebelion de Palenzuela; y deseando castigarla de su propia mano, convocaba sus huestes para la capital de Castilla, partiendo ya en Octubre contra la villa rebelde. Duró el cerco más de lo que se esperaba, extremada varonilmente la defensa: don Juan no abandonó el sitio hasta despues de entrada la villa, partiendo, ya en 15 de Enero de 1452, para la de Portillo (10). Celebradas aquí nuevas vistas con el Príncipe don Enrique, encaminábase, entrado Febrero, á Madrigal, donde permaneció sobre diez dias, tomando luégo la vía de Toledo (11).

---

(1) Que don Juan II se hallaba el 25 de Febrero en Valladolid lo prueba la notabilísima *Carta*, datada en aquella poblacion con la expresada fecha, y dirigida á los arzobispos y obispos, al Príncipe, su hijo, y á los magnates del reino, en que mandaba fuese reconocido como Primado de las Españas don Alfonso Carrillo, arzobispo de Toledo: que permaneció allí hasta la segunda decada de Marzo lo atestiguan varios albalaes y sobre todo la *Carta de Ordenamiento* de las Córtes allí celebradas, la cual lleva la fecha de 10 de Marzo (*Defensa cristiana de la Primacía de las Españas*, fóls. 213 y siguientes;—*Córtes de Leon y Castilla*, t. III, pag. 575).

(2) *Perdon á los vecinos de Toledo y carta de seguro por las alteraciones, que huvo en la ciudad en el govierno de Pedro Sarmiento* —En Torrijos á 21 de Marzo de 1451 (Biblioteca Nacional, *Coleccion del P. Burriel*, Dd. 130, tomo XXIX, fól. 208).

(3) Los documentos diplomáticos, relativos á estos hechos, son numerosos · bástenos citar la *Cédula*, en que nombra Alguacil mayor de Toledo á don Juan de Luna, hijo de don Álvaro, y la dirigida á levantar el secuestro, que habia puesto sobre dicho oficio, cuando lo servia don Fernando Alvarez de Toledo. Llevan las datas de 4 y 5 de Abril en dicha capital (*Crónica de don Álvaro*, Apéndice núm. I), y van refrendadas por Pero Ferrandez, quien autorizó tambien la CARTA DE DON JUAN AL CONCEJO DE SEGOVIA, como saben ya los lectores.

(4) Privilegio rodado de 9 de Junio, *Crónica de don Alvaro de Luna*, Apéndice I de la edicion de Sancha, Madrid 1784.

(5) Archivo Municipal de Madrid, *Carta al Concejo de la villa*, datada el 22 de Junio en dicha ciudad de Palencia (Secc. 2, leg. 312, núm. 3). Con igual fecha hacia merced del Adelantamiento mayor de Castilla á don Juan Pacheco, marqués de Villena, Mayordomo mayor del Príncipe don Enrique (Salazar, *Historia de la Casa de Lara*, t. I, lib. V, pág. 424).

(6) Archivo Municipal de Madrid, Secc. 2, leg. 311, núm. 21. La carta del rey lleva la fecha del 25 de Julio del año 1451, que estudiamos.

(7) *Crónica de don Juan II*, año 1451, cap. VI, dice que fué el dia 19: Garibay parece inclinarse al 29; pero con error, por la razon que á continuacion exponemos. Aun así, juzgamos aventurada la afirmacion de la *Crónica*.

(8) Don Juan aparece ya en Logroño el 22 de Agosto, como prueba una *Carta*, dirigida á Ruy Sanchez Zapata, su copero, y á los comendadores Juan y Pero Zapata, para que se juntasen con el arzobispo de Toledo don Alonso Carrillo y con el Maestre de Calatrava don Pedro Giron, para reprimir los escándalos y revueltas de Ocaña y su tierra (Archivo Municipal de Madrid, Secc. 2, leg. 311, núm. 20).

(9) Narrada la expedicion á Estella, cuyo cerco levantaba don Juan á súplicas del Príncipe de Viana y con la mediacion de don Álvaro de Luna, dice su *Crónica*. «Lo qual despues de ser puesto así por obra, el rey se tornó á Burgos» etc.—«Esto fué el mes de septiembre de aqueste año» (1451) (*Crónica de don Álvaro*, tít. XC).

(10) Todos estos hechos se justifican por la narracion de la *Crónica de don Álvaro*. Don Juan posó, durante su permanencia en Búrgos, en el monasterio de las Huelgas. De Búrgos partióse á Santa María del Campo; y ocupado el Monasterio de San Francisco, que estaba fuera de la villa de Palenzuela, por Pedro de Acuña, Alfonso Perez de Vivero y Fernando de Rivadeneyra, todos de la casa del Condestable, trasladóse y aposentóse en él, pasando allí las fiestas de Navidad del mismo año (*Crónica de don Álvaro de Luna*, t. XCI). El dia en que don Juan abandonó á Palenzuela lo expresa su *Crónica*, siendo esta la única fecha que señala en los hechos relativos al cerco de dicha villa, diciendo: «El Rey se partió á Portillo á quince dias de Enero del año de cinquenta é dos» (Cap. VIII del año MCDLI). Debe advertirse que el epígrafe de este capítulo asegura que don Juan determinó poner cerco á Palenzuela, en el mes de Diciembre. Si esto fuese cierto, habria permanecido en dicha capital desde Setiembre, pero la *Crónica de don Juan II* no va tan ajustada al tiempo como deseáramos.

(11) La *Crónica de don Álvaro* dice: «Pasado el fecho de Palenzuela, el Rey é el Príncipe, su fijo, vinieron á se ver é fablar de consuno entre Olmedo

Ahora bien: construido, con la eficacia y la evidencia de los documentos diplomáticos, el tanto de itinerario correspondiente al año de 1450 que interesa, cual precedente á la investigacion, y todo el relativo al de 1451, que en realidad la constituye, resulta comprobado con toda la fuerza de una demostracion histórica: 1.° Que durante la última decena de Julio (del primero de los dos años citados) disfrutó don Juan II los obsequios de don Alvaro de Luna en los magníficos alcázares y jardines que este prócer tenia en Escalona, acompañado de la reina doña Isabel, pues que no de otro modo hubiera podido verificarse el alumbramiento de ésta el 22 de Abril siguiente. 2.° Que el mencionado rey don Juan no visitó en todo el referido año de 1451 la villa de Madrigal, donde se supone acaecido el nacimiento de la infanta doña Isabel, sin prueba documental alguna y con la incertidumbre que han visto los lectores en órden á la verdadera fecha de este suceso. 3.° Que en la decada postrera de Marzo del propio año se dirigió don Juan II «con toda su córte» desde Valladolid á Toledo, siendo en esta ciudad reçibido «con grandes y muy altas alegrías,» de que no querria privar sin duda á su «muy cara é mucho amada muger,» primero y más preciado ornamento de aquella. 4.° Que llegada la segunda quincena de Abril, sin causa alguna política ni otro conocido motivo de utilidad general, trasladábase á la villa de Madrid, deteniéndose en ella por un espacio mayor de cuarenta dias, tiempo en que acaece precisamente el nacimiento de la futura Reina Católica, puesto por la CARTA DE DON JUAN II, su padre, con entera exactitud, confesada por el autor del tantas veces citado *Elogio*, en 22 de Abril referido.—Estas indeclinables conclusiones, que ilustran grandemente la historia y la cronología de 1451, anulando y destruyendo de raíz la vulgar opinion que ha dado á Madrigal una gloria no justificable,—nos abren ya expedito y no aventurado camino para comprender y explicar recta y satisfactoriamente la CARTA, á que hemos consagrado la presente *Monografía*.

VI.

En efecto: habida en cuenta la indeclinable enseñanza de los documentos diplomáticos que nos han trazado el itinerario de don Juan II y de su córte, durante el año de 1451; dado el creciente cuanto entrañable amor que unía á entrambos esposos, produciendo al fallecimiento del rey la enajenacion mental de doña Isabel, que la condena á oscuridad dolorosa, ¿era siquiera verosímil que dejáran pasar un año entero sin verse? ¿Llegarian á tanto la indiferencia, la descortesía y el desamor del marido, del caballero y del padre que, sabido el nacimiento de su hija, no se curase de saludar en tal situacion á la madre, ni de conocer el nuevo vástago que le concedia el cielo á los cuarenta y seis años de su vida, entreteniéndose, por el contrario, en los bosques del Manzanares durante la cuarentena?... Contra esta acusacion, tan justa como ineludible, presupuesta por una parte la certeza de la opinion que lleva á Madrigal el nacimiento de la Reina Católica, y reconocido por otra el hecho, documentalmente comprobado, de no haber visitado don Juan en todo el año de 1451 la indicada villa, protesta tan satisfactoria como victoriosamente el documento diplomático que examinamos. Don Juan, sobre designar á doña Isabel, su esposa, en la CARTA AL CONCEJO DE SEGOVIA, con los epítetos de «muy cara é muy amada,» rogaba á sus pueblos que diesen «munchas graçias á Dios, asy por la deliberacion de la reyna... como por el nasçimiento de la dicha infante,» su hija. Demanda de gratitud y de devocion era esta, que no hubiera podido hacerse por quien se hallára á muchas leguas de distancia de aquellos amados séres, aquejado necesariamente por la zozobra de tan inexplicable separacion, que ni consentia conocer los pormenores del parto, ni daba tampoco la seguridad de que hubiese doña Isabel salvado todo peligroso accidente en tan aventurado trance. Ni ¿qué significarian en otro caso las «albricias,» exigidas por el rey para su repostero de camas Juan de Busto, llevador de la CARTA AL CONCEJO DE SEGOVIA?... Tan precioso documento, cuya autenticidad no han osado poner en duda, ni áun los que intentan torcerlo á un fin preconcebido, no podia escribirse, no se escribió ciertamente, sino con inmediato conocimiento y á

é Portillo.. Concluyóse en aquellas vistas que el rey se fuesse á Toledo... Pero antes que los puertos pasase, estovo por algunos dias en Madrigal con la Reyna su muger, ca fueron pocos mas de diez dias, é fuéronse dende á Toledo» (Tít. XCVI).

presencia de los hechos, á que se referia (1); y sólo de este modo eran naturales las faltas y omisiones, que en él se notan y que en ley de sana crítica hubieran podido en diferente caso hacerlo sospechoso. ¿Cómo si nó puede admitirse que, hallándose don Juan tan distante de su mujer y de su hija, al mandar escribir esta y las demás cartas sus iguales, no expresára en ellas la forma en que habia recibido con tan maravillosa presteza la noticia del parto, ora fuese por medio de ahumadas, ora por medio de demandaderos? Quien tenia cuenta con expresar en la CARTA AL CONCEJO DE SEGOVIA el nombre del llevador de ella, ¿por qué pasaba en silencio al velocísimo correo, que con más justa razon habia merecido primero las suyas? Y ya que, por fáciles ó conocidos, callase los medios, por donde con tan inaudita rapidez le habia llegado tan grata nueva (2), ¿por qué, escribiendo en Madrid al dia siguiente del parto, y á tantas leguas de su esposa, ocultó á las villas y ciudades, con tan inexplicable misterio, el nombre de la en que «habia encaesçido» aquella «de una infante?» ¿Por qué, en fin, tan exquisita puntualidad en la designacion del dia del nacimiento, y tanta informalidad, descuido ú olvido respecto del lugar, donde tenia feliz efecto? (3).

Sólo el sencillo, recto y no interesable exámen de la CARTA DE DON JUAN II AL CONCEJO Y HOMES-BUENOS DE SEGOVIA, basado en las enseñanzas de la ciencia arqueológica y auxiliado por otros no ménos irrefragables documentos diplomáticos, podia desatar naturalmente estas dificultades y contradicciones; y no abrigamos por cierto el temor de que asalten legítimamente en lo sucesivo, el ánimo de los doctos. Probada paleográficamente la autenticidad del documento, con la exhibicion de muy esmerado y exacto facsímile, suficiente á desvanecer toda prevencion mal intencionada; desbaratado, con la autoridad incontestable de innumerables diplomas, códices y otros instrumentos de la Edad-media, el erudito error de Clemencin y de su novísimo sostenedor, el académico Sr. Carramolino, relativo á la data de la CARTA, error que reconocia por orígen el fatal empeño de sacar triunfante la mera afirmacion de los narradores del siglo XVI, que desprovista de todo fundamento positivo, señalaba á Madrigal como patria de Isabel I; ilustrada y fortificada, con invencible evidencia, la verdad histórica de la expresada *data*, merced al eficaz y sincero exámen de crecido número de documentos coetáneos; aplicadas, finalmente, sin más anhelo que el esclarecimiento de la historia nacional, las leyes de la sana crítica á la ingénua y natural interpretacion del texto de la referida CARTA, no fuera para nosotros lícito el vacilar ante la clara, luminosa y terminante demostracion que tan precioso monumento ofrece. Por más que el irreflexivo interés del espíritu de localidad, áun despeñándose en contradictorias negaciones, poco favorables al concepto de la propia ciencia, se levante en rebelion contra la autoridad indiscutible de los monumentos arqueológicos, jamás perderán éstos ante el tribunal de la crítica el supremo privilegio de dirimir toda controversia y de disipar toda duda, una vez discernida su autenticidad, de que nace indefectiblemente la integridad de sus enseñanzas. Y no otra cosa sucede con la CARTA DE DON JUAN II AL

---

(1) Tan natural era el que don Juan asistiese al alumbramiento de su esposa, que áun desconociendo la existencia de la CARTA que vamos analizando, no han faltado escritores, para quienes pasára este hecho como cosa corriente y no sujeta á dudas. Entre otros, recordaremos al P. Mariana, cuya narracion española del suceso, á que aludimos, hemos trascrito arriba. Allí como en el texto latino leemos que *nació la infanta Isabel donde sus padres estaban*, «ubi parentes erant, nata est.» El buen sentido de Mariana triunfaba aquí de la falta absoluta de datos, con que se habia introducido en la *Crónica de don Juan II* la memoria del hecho; pero ¿dónde estaban los padres de la Infanta Isabel, cuando vió ésta la luz primera? Respecto de don Juan nadie, incluso el Sr. Carramolino, ha dudado de que el 22 de Abril de 1451 se hallaba en Madrid, y áun el docto Clemencin porfía para demostrar que no se habia movido de esta villa el dia 26, en que supone escrita la CARTA que estudiamos. Nosotros creemos dejar demostrado tambien que en todo el indicado año no estuvo en Madrigal: para que hubiese doña Isabel nacido *ubi parentes erant*, forzoso es concluir que la reina, su madre, estaba el 22 de Abril citado en la villa de Madrid, donde don Juan databa la CARTA AL CONCEJO DE SEGOVIA. No otra cosa es lo que en realidad nos enseña el texto de tan precioso documento.

(2) Estas circunstancias no hubieran sido en modo alguno gratuitas ni inoportunas. El exámen de los diplomas de la Edad media nos enseña que era práctica constante en privilegios, cédulas, albalaes y cartas, áun de interés muy secundario, el declarar los nombres de quien hace la instancia, trae la noticia ó de cualquier modo informa sobre el asunto á que las cartas, albalaes, cedulas ó privilegios se refieren, siendo evidente que en caso análogo no hubiera andado el secretario de don Juan II tan olvidadizo ó desconcertado que no acertara á decir lo que era tan principal y conveniente para inteligencia de la noticia que á las villas y ciudades del reino comunicaba. Pero sigamos.

(3) La respuesta á todas estas preguntas la darán fácilmente los lectores. Nosotros dijimos, no obstante, en la ya citada *Historia de Madrid*, á cuyo segundo tomo cooperó la diligencia del director de este MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, segun hemos declarado arriba: «Todo persuade, al leer tan importante documento (la CARTA objeto de esta *Monografía*), que tenia el rey don Juan á su vista, cuando la mandaba escribir, aquellos objetos de su cariño; y sólo siendo así era ocioso é impertinente el expresar en él cómo habia recibido la nueva del alumbramiento y designar el pueblo, villa ó ciudad, donde éste se habia verificado. Lo que en un caso pareceria falta muy reparable, era en otro naturalísima circunstancia del suceso, que ni pedia nuevas explicaciones, ni daba motivo á dudas: las ciudades y villas que gozaban de voto en Córtes, y con este precioso derecho el de que la corona les comunicara directamente cuantos sucesos se referian á la república, al recibir la CARTA DE DON JUAN II, no necesitaban hacer ulteriores preguntas, conocidos su texto y su data» (II.ª Parte, cap. XV, pág. 136). El ilustrado académico señor Martin Carramolino no se dignó tomar en cuenta estas y otras razones de no ménos peso, por nosotros alegadas, cuando decia en son de triunfo que iba «á fijar tan definitiva como victoriosamente la verdad histórica.» Cierto es que sólo se proponia dar cabo á empresa de tal modo anunciada, copiando lo mismo que nosotros habíamos combatido, lo cual constituye realmente un procedimiento tan cómodo como original, pero poco útil para los estudios históricos, y ménos propio de los verdaderos cultivadores de la ciencia.

Concejo y homes-buenos de la ciudad de Segovia. Proseguirán sin duda, los narradores fáciles, para quienes hace entera fé el número de los que ántes que ellos se copiaron sucesivamente, concediendo á la villa de Madrigal la honra de ser madre de Isabel I: los que aspirando al conocimiento de la verdad, saben trás largas y pacientísimas vigilias, que está la historia nacional pidiendo, para ser digno intérprete de la civilizacion española, no ya solamente una reconstruccion general, sino tambien una rectificacion individual de todos los hechos que han de constituirla; los que no pueden ignorar que no es dable acometer ni llevar á cabo esta nobilísima empresa, sin el auxilio de los monumentos arqueológicos, entre los cuales tienen señalado lugar los documentos paleográficos, esos. respetando la Carta de don Juan II en toda su integridad, y recatándose de hacer caprichosas é interesadas distinciones y reservas, declararán sin temor ni rebozo que *la Reina Doña Isabel, la Católica, nació en la villa de Madrid á 22 de Abril de* 1451. Sólo el descubrimiento de otro diploma, igualmente auténtico, pero más circunstanciado y concreto, que la tantas veces citada Carta, tendrá la virtud y fuerza suficientes para traer de nuevo al tablero una cuestion, que ha tiempo hemos considerado críticamente resuelta (1): mientras esto no suceda, respetando nosotros la personalidad de los que, como el ilustrado Sr. Carramolino, sigan invocando las afirmaciones no probadas y contradictorias del sabio Clemencin, repetiremos nosotros una y mil veces aquel discreto adagio castellano, reliquia de la antigua sabiduría popular, que dice: *Callen barbas y hablen cartas.*

(1) Tenemos especial complacencia en consignar aquí que á pesar de las jactanciosas negativas del entusiasta autor de la novísima *Historia de Ávila*, expuestas con ménos reserva y circunspeccion de lo que pide la crítica histórica y desprovistas de toda nueva ilustracion y defensa, ha proseguido la Carta de don Juan II al Concejo y homes-buenos de Segovia produciendo el convencimiento de que nació en Madrid, y no en Madrigal, la Reina Católica. — En efecto, primero en sus aplaudidas *Mujeres célebres de España y Portugal*, donde trató exprofeso la cuestion, al consagrar especial capítulo á Isabel I, y despues en la erudita monografía del *Sepulcro de don Juan II*, erigido en la Cartuja de Miraflores de Búrgos por la piedad filial de aquella gran reina (Museo Español de Antigüedades, t. iii, págs. 310 y 311), ha sostenido nuestro diligentísimo amigo el Sr. Rada y Delgado la validez é integridad del expresado monumento, para resolver la cuestion citada. — Firme en las demostraciones que con su discreta y eficaz cooperacion obteníamos en 1862, al dar á luz el tomo ii de la *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, no ha vacilado en reproducirlas, sin que le fuera dado sospechar que apareciera un dia en el palenque histórico, quien pospuesta toda nueva probanza, nos increpara del modo que lo hace el autor de la *Historia de Ávila*, por haber seguido las leyes de la crítica, en nuestros juicios, llegando hasta el extremo de declarar *sin fuerza alguna el facsímile de la* Carta de don Juan II, ó lo que es lo mismo, desautorizado su original para la prueba por nosotros verificada, y sin efecto alguno nuestras legítimas conclusiones. Por fortuna, tanto el Sr Rada como nosotros, poco tenemos que temer de los esfuerzos inocentes que el ilustrado autor de la novísima *Historia de Ávila* hace, limitados á la simple copia de argumentos, ya en la *Historia de la Villa y Corte de Madrid* combatidos y en la presente monografía del todo disipados, merced al exámen arqueológico de la Carta de don Juan II y al estudio de las circunstancias locales, que forman la sucesion cronológica de los hechos acaecidos en 1451 No somos amigos de vanas jactancias, estériles en todo linaje de estudios; pero estamos seguros de que el ejemplo del autor de la *Historia de Ávila* carecerá de imitadores, á ménos que la aparicion de un documento tan auténtico como suficiente, abra de nuevo la tela del juicio



ESPEJOS MÁGICOS CHINOS.

(Museo Arqueológico nacional)

DE LOS ESPEJOS MÁGICOS

PROCEDENTES

DEL CELESTE IMPERIO

QUE SE CONSERVAN

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL,

POR

DON FLORENCIO JANÉR,

DE LA SOCIEDAD ANTROPOLÓGICA ESPAÑOLA.

(1)



Tienen los estudios artísticos y arqueológicos referentes á enseres y artefactos del Celeste Imperio, la condicion imprescindible de buscar el orígen de antiguas costumbres, examinar el fundamento de tradiciones fabulosas, y explicar la teoría de las creencias religiosas y de las leyes civiles de aquel grandioso pueblo. En todo lo relativo á productos fabriles é industriales, en todo lo que los artistas chinos nos han legado desde la más remota antigüedad, en los ídolos, en los vasos, en los cuadros, armas, amuletos, lámparas, utensilios, adornos y juguetes, hasta en estos últimos y en los más caprichosos enseres, en todo halla el curioso emblemas, símbolos, formas, colores y rasgos, que requieren un conocimiento profundo de la antigüedad histórica de aquella nacion, de la construccion filosófica de sus sectas y religiones, del lenguaje figurado de sus mitos y símbolos más fundamentales, que constituyen su carácter esencial, su vida. Al tratar, pues, de los espejos llamados mágicos, que procedentes del Celeste Imperio se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, debemos preceder su estudio con oportunas consideraciones acerca de las dificultades que el conocimiento de la nacion china puede ofrecer todavía; con una mirada retrospectiva á la veneranda antigüedad que nos ofrece su historia, y con una breve reseña de sus creencias y preocupaciones. Mucho tendremos así adelantado para cuando, en monografías sucesivas, nos ocupemos de las porce-

(1) El grabado que acompaña á la inicial es copia de una estátua de pagodita, de 29 centímetros de altura, que representa una dama china de alta clase, con un tocado á modo de diadema, en que se ve la imágen de Buda y aves á uno y otro lado, gran collar, trenzas largas, y un pomo en la mano. Forma parte de la coleccion de esculturas chinas, que existe en la seccion etnográfica del Museo Arqueológico Nacional.

lanas, de los marfiles, de los bronces, de las linternas y de otros objetos raros y curiosos debidos á la peregrina habilidad de los artistas chinos.

Cuando en el año 1240 de nuestra Era, el general mongol que mandaba la gran expedicion tártara contra la Europa, Bat-u-Kan, despues de haber invadido la Rusia, tomaba Moscou, destruia Cracovia, y penetraba en Hungría al frente de 500.000 hombres; la alarma fué tan grande, que nadie dudó en creer víctimas las naciones europeas de una nueva irrupcion general de bárbaros que cambiase sus instituciones, sus creencias y todas sus costumbres. La reina Blanca, madre del rey San Luis, dijo llena de terror á éste príncipe: «Esta terrible irrupcion de tártaros nos amenaza envolver en una ruina total, no sólo á nosotros, sino tambien á nuestra Santa Iglesia!»— «Madre mia, contestó aquel piadoso príncipe, busquemos nuestro consuelo en el cielo. Si los tártaros llegan á venir, los haremos volver al *Tártaro* de donde proceden; ó bien nosotros mismos irémos á buscar la felicidad del cielo!»— Sublime respuesta de un santo que demostraba la piedad de su corazon, al propio tiempo que el peligro á que creia expuestas las naciones cristianas, que hubiesen intentado oponerse al paso de aquel grande ejército.

Entónces fué cuando se difundieron las noticias de un vasto imperio, existente en la Alta Asia, y algunos años despues las navegaciones del veneciano Marco Polo, que comerciaba con el gran Khan de Tartária, entónces rey del Catay ó de la China, sedujeron la imaginacion de los europeos, amigos eternos de novedades y de cosas maravillosas.

El nombre de Catay ó Kitai, dado al imperio chino, no es el que emplean los indígenas, sino que procede del nombre de los *kitanes*, que ocupaban las provincias septentrionales del imperio, en la época de la invasion mongólica. Consérvase entre los rusos, que se sirven de él para designar la China, pero los griegos y los romanos que tuvieron una idea vaga de este imperio, le llamaron país de la seda, *Serica*, porque desde la más remota antigüedad el comercio de la *seda* se hacia con la China, por medio de las regiones centrales del Ásia. El nombre de *Thsin* le fué dado por las naciones orientales de orígen semítico ó árabe, y los indios le llamaron *Tchina* en las antiguas leyes de Manú, en donde se dice que fueron los kchatrigas ó guerreros indios degenerados los que comenzaron á poblarla. Pero así como desde las primeras noticias que tuvieron los europeos del imperio chino, fué éste considerado por un pueblo semifantástico y maravilloso, del mismo modo, áun despues, modernamente, se rodean sus historias, sus costumbres y sus artes, de mil erróneos juicios, mil diversas fábulas y mil diversas preocupaciones. Mas si las consecuencias que se sacan de los hechos no son por todos aceptadas; si el punto de vista bajo del que se explican las cosas de la China se diferencia de las ideas vulgares acerca del asunto; si la inteligencia del Oriente y de la China en particular, no ha sido comprendida como se merece, no debe atribuirse ciertamente á que todo reciba el carácter de la fábula y de la paradoja. Las dificultades para estudiar la situacion interior de la China han sido siempre numerosas, y por lo mismo presenta no pocas dificultades conocer muchas de sus costumbres y de sus creencias, explicar los métodos y secretos de diversas de sus fabricaciones, declarar el uso, el objeto ó destino de muchos de sus artefactos, por más que en términos generales nos lo expliquen todo, ó mejor dicho, pretendan explicarlo todo las relaciones de los viajeros y las publicaciones ilustradas con láminas y grabados que tan de moda se hallan hoy en las capitales *civilizadas* de Europa. No debe, pues, extrañarse que sean raras, muy raras, las noticias que se tengan en Europa, acerca de los espejos mágicos de los chinos. Y que estas dificultades para conocer el interior del pueblo chino son casi insuperables, lo ponen de manifiesto las leyes que conocemos del Celeste Imperio, leyes casi todas constantes, inmutables, que no permiten las relaciones con los extranjeros, es decir, con los pueblos de Europa y de las demás partes del mundo, á excepcion del trato comercial, preciso y limitado, en algunos puertos de mar y puntos de sus fronteras. Una de sus leyes militares ordena que: «si en los puestos principales establecidos en las fronteras, ó en »otras plazas importantes se encontrasen conspiradores que pretendan llevar á las naciones extranjeras los productos y »los inventos del país, ó espías forasteros que se introduzcan para enterar á sus gobiernos de los negocios del imperio, »serán conducidos estos conspiradores y espías, tan pronto como se les descubra, ante los tribunales del Estado, y se »les interrogará severamente; y tan pronto como se les convenza de sus crímenes, se les encerrará en la cárcel, para »que al cabo de cierto tiempo se les corte la cabeza.» ¿Cómo viajarán los europeos por el Celeste Imperio con leyes tan propicias y expansivas como la que acabamos de reproducir? Y si, por otra parte, no sirviese esta ley de prueba del deseo que tuvieron siempre los gobiernos chinos de mantenerse aislados de los extranjeros ó *bárbaros* que les

rodeaban por todas partes, áun allende los mares, lo probaria la construccion de la gran muralla, monumento el más colosal y quizá el más insensato que registran los anales de las más grandiosas construcciones.

No otra cosa que un pensamiento político, el de preservar las provincias septentrionales del imperio chino de las irrupciones de los tártaros, presidió á la construccion de esta obra gigantesca, hoy casi enteramente inútil, pero que prueba al ménos cuanto puede la voluntad y el génio del hombre. Antes de la conquista de los chinos por los tártaros manchús, limitaba la gran muralla la frontera septentrional del imperio, desde el golfo de Liao-tung, hasta el extremo occidental de la provincia de Chen-si, por espacio de unas seiscientas leguas. Bien sea que esta gran muralla hubiese sido construida toda por el emperador Thsin-chi-hoang-ti, ó sólo comenzada por este célebre personaje, que reinaba 214 años ántes de nuestra Era, es lo cierto que dá una idea de lo que es un pueblo que quiere conservarse siempre de la misma manera, no dejándose llevar del amor á las conquistas, ni de los halagos del progreso con que pudiese brindarle otro pueblo. Dícese que concurrieron á la construccion de la gran muralla algunos millones de hombres, que perecieron en las obras 400.000, y que un millon de soldados la custodiaba, ántes de que los mongoles se apoderasen del imperio chino. En los sitios en que su defensa parecia más débil, se añadian fuertes y baluartes, y donde coincidia una elevada montaña, por allí subia tambien la muralla, aunque fuese mucha su elevacion. Hoy sin embargo, que la mayor parte de la Mongolia y de la China, no forman más que un solo imperio y no se temen las invasiones de los bárbaros, por más que no se quieran relaciones con los extranjeros, el gobierno chino se contenta con mantener fuertes guarniciones en los sitios más abiertos ó mejor fortificados. Y ¿qué necesidad habria hoy de muralla *wen-li-tchang-tching*, ó muralla de mil leguas, como dicen los chinos ponderando su extension, cuando no se les ocurre invadir la China á los pueblos de ninguna otra region de Europa, ni podria convenir acaso más que á los rusos, numerosos y cercanos, habiendo demostrado los incidentes diplomáticos que tanto los españoles como los franceses y los ingleses han de terminar sus diferencias con los chinos, no conquistando territorios, sino firmando meramente estipulaciones y tratados? El aislamiento, pues, en que ha permanecido durante siglos el imperio chino, las dificultades que sus leyes y su política ofrecen á los viajeros y á las relaciones mercantiles, por más que hayan visitado algunas comarcas del interior y vivido en ellas durante bastantes años, en distintas épocas, celosos y eruditos misioneros, motiva mil diversas dudas para la explicacion de los monumentos antiguos del Celeste Imperio, no ménos que para la más cabal descripcion de sus invenciones artísticas y de sus objetos arqueológicos. Hé aquí por qué tambien acerca de los espejos mágicos han corrido mil vulgaridades y mil consejas.

Y no se crea que escaseen los libros que se ocupan de la historia, de la geografía, de la religion y de la civilizacion del Celeste Imperio; el catálogo de todas las obras publicadas acerca de la China por la prensa de España, Portugal, Francia, Inglaterra y Alemania, seria considerable, por más que muchos de estos libros sean difíciles de consultarse por ser raros y antiguos, ó no conservarse en muchas Bibliotecas (1); pero en el estudio de todo lo que se refiere al Celeste Imperio, concurren dos dificultades áun más insuperables que la de visitar sus pueblos y sorprender sus secretos. Consiste la una en la crasa ignorancia de muchos europeos de los que quieren describirnos sus costumbres y sus artefactos, sólo con arribar á Honk-Kong ó Canton, sin poseer conocimientos lingüísticos ni los arcanos mil de la historia china: depende la otra del escaso interés que dan los mismos chinos á las noticias y las cosas del resto del orbe, cuyas regiones y sus habitantes han despreciado siempre en alto grado. Hé aquí cómo explicaba un virey de Canton, en 1819, las relaciones de las naciones extranjeras con la China: conviene dejarlo sentado, á pesar de su extension, porque no sólo sobre los espejos mágicos, sino sobre las lámparas ó linternas, los bronces y las porcelanas, nos pondrán de manifiesto, más adelante, las dudas y la oscuridad que rodean la historia de todos los artefactos chinos.

«En la época de Hoang-Tí (año 2637 ántes de J. C.), vino del Sud un extranjero montado sobre un ciervo blanco, y ofreció como tributo una copa y algunas pieles.—En la época de los Hia (2205-1784 ántes de J. C.), llegaron unos insulares, trayendo como tributo algunos vestidos bordados de flores.—En la época de los Chang (1785 ántes de J. C.), los youe-yeu del Este, con los cabellos muy recortados y sus cuerpos pintados, trajeron cajas con pieles de pes-

(1) «Le catalogue de tous les ouvrages publiés sur la Chine, en France et à l'étranger, serait considérable; un grand nombre de ces ouvrages sont même difficiles à trouver.» *(Chine ou description historique, geographique et littéraire de ce vaste empire, d'après des documents chinois*, par M. G. Pauthier.—Paris, 1853.,

cados y espadas cortas y escudos. Trajeron del Sud perlas y conchas de tortuga, dientes de elefantes, plumas de pavos, pájaros y perros pequeños.—En la época de los Tcheu, cuando conquistaron los Chang (por los años 1134 ántes de J. C.), se abrieron comunicaciones con ocho naciones bárbaras.—En la época de los Han occidentales (unos 200 años ántes de J. C.), llegaron hombres de Kan-tu, Lu, Hoang-chi y otras naciones del Sud. Los más cercanos distaban unos diez dias de marcha, y los más lejanos unos cinco meses; sus territorios eran grandes y populosos, y poseian muchas producciones y objetos raros.—El emperador Wu-ti (140 años ántes de J. C.), envió embajadores entendidos á diferentes comarcas mercantiles, en donde obtuvieron perlas brillantes, piedras preciosas, oro amarillo, mil diversas curiosidades, etc., siendo bien recibidos por todas partes, y desde entónces todos estos artículos continuaron afluyendo en China.—En tiempo de Kuang-wu (56 años despues de J. C.), los bárbaros trajeron caballos; Ma-guan levantó vallas de estacas para prevenir las irrupciones de los extranjeros meridionales y occidentales; las naciones situadas al Oeste cambiaron por este tiempo su nombre; Tien-tchu (la India), Thsin (el imperio romano), y otras naciones, vinieron más adelante por mar y comerciaron mucho con Canton.—En tiempo de los Sui (600 años despues de J. C.), se enviaron embajadores á las naciones cercanas.—En tiempo de la dinastía de los Thang (618 años despues de J. C.), se abrió en Canton un mercado permanente, y se envió un oficial empleado para que cobrase los derechos del Gobierno.—En la época de Chun-hoa (año 1200), el residente de los extranjeros en Canton, recibió de los chinos metales, sedas, oro y otros objetos, y él en cambio les dió cuernos de rinocerontes, dientes de elefantes, coral, perlas, piedras preciosas, cristal, tejidos extranjeros, papel, madera encarnada, medicamentos, etc. Establecióse en la capital un consejo ó tribunal de los derechos ó productos.—En el segundo año Ta-Kuan (1108), las provincias de Tche-kiang, Fo-kien y Kuang-tung, fueron designadas para recibir las embarcaciones extranjeras, y se envió á Tchinchéu un oficial de segundo órden.—En el año tercero, los comerciantes extranjeros desearon trasladarse á otros puertos, y aseguraron que no tenian géneros prohibidos. Concediéseles el permiso, y se les entregaron armas para su defensa.—En el cuarto año Tching-ho (1115), los capitanes de los buques enviaron tributos de piedras preciosas, cuernos de rinocerontes y colmillos de elefantes.—En el primer año Kien-yen (1127), hizo publicar un edicto proclamando que se habian introducido en el Imperio muchas cosas inútiles; que desde entónces las piedras preciosas para anillos y otros adornos podian ser adquiridas por medio del dinero; y que si los extranjeros quedaban engañados, los chinos serian castigados con toda severidad. Permitióse, no obstante, á los oficiales del Gobierno que pudiesen comprar dientes de elefantes y cuernos de rinocerontes. Hallóse en esta época que habia una grande escasez de metales, porque se habian extraido fuera del Imperio en grande cantidad; y por más que las leyes fuesen severas respecto de este punto, la exportacion fraudulenta era difícil de evitar.—En tiempo de Ing-Tsang y de Chun (1321-1333), se dejó en suspenso por dos veces el comercio, y de nuevo se abrió en el siguiente año. Se ordenó que las naciones extranjeras presentasen un tributo cada tres años, y los reglamentos llegaron á tener en Canton un rigorismo muy grande. Los buques que traian tributos debian echar en tierra su cargamento y esperar á que terminase la cosecha. Entónces se llegaron á construir ciento veinte y dos casas para comodidad de los extranjeros.—En el duodécimo año Tching-te (1518), unos extranjeros venidos del Oeste, llamados Fa-lan-ki (esto es, francos ó franceses), dijeron que traian un tributo, pero entraron violentamente en la ribera, y por medio de cañones que retumbaban destruyeron desde léjos la ciudad. Dióse conocimiento á la corte, y se expidió una órden para que se les rechazase y se suspendiese todo comercio. Despues de esto no fueron aportados á Canton muchos tributos, y los llevaban á Fu-kien. Quejóse á la corte el gobernador de Canton, y obtuvo permiso para abrir de nuevo el puerto al comercio.—En el primer año Loung-lo (1425), el rey de Portugal envió un embajador, y tres años despues envió otro con un tributo. El emperador le escribió, le hizo rey de Ku-li, y le regaló un sello de plata. A los cinco años ordenó á uno de sus eunucos que le enviasen seda para sus oficiales.—En el sexto año de Kang-hi (1668) fué recibido un embajador con su acompañamiento, llevando una carta escrita en hojas de oro, un retrato del rey, una espada con adornos de oro, y una vaina de oro y piedras preciosas, con otros muchos ricos presentes. Ofrecieron á la emperatriz un gran espejo en que se veian todos los objetos, un collar de coral, ámbar, y agua de rosas, con otros perfumes. En cambio el emperador regaló al embajador sesenta y seis piezas de tejido de seda y una cantidad de dinero; para el segundo embajador diez y ocho piezas de seda y cincuenta taels; al sacerdote lo mismo, y á los diez y nueve agregados á la embajada diez piezas de seda y veinte taels á cada uno.—En el año cincuenta y nueve (1720) fué recibida en la corte otra embajada. En el noveno mes el rey de Portugal envió con un tributo á uno de sus ministros de Estado (ta-hio-sse), que llevaba veinte personas de acompañamiento.—En el tercer año de Lung-

Tching (1726), el rey de la Iglesia (el Papa) envió una embajada con gran número de regalos, globos, perlas, copas, ámbar, etc., etc. En el cuarto año fué tambien enviada otra embajada. El emperador escribió al Papa de su propia mano, y todavía le envió otra carta dentro de una bolsa de hilo de oro.—Los Ho-lan (holandeses), que son llamados *Haung-mao* (de cabellos rojos, nombre aplicado hoy á los ingleses), no vinieron á la China en los tiempos antiguos. En el invierno del vigésimonono año *Wen-li* (1601), llegaron á Macao dos ó tres grandes navios. Los vestidos de los hombres que los tripulaban eran encarnados, su estatura elevada y sus cabellos rojos, sus ojos eran azules y hundidos en la cabeza, sus piés tenian catorce pulgadas de largos, y por su extraña apariencia asustaban al pueblo. Desembarcando en Macao, les preguntaron por qué habian venido, y cuando se tradujo su respuesta parece que quisieron decir «que no eran piratas, sino que llevaban un tributo.» Pero como nunca habian sido vistos en este país, y no traian carta alguna, el gobernador de Macao rehusó recibirlos. El oficial encargado de la cobranza de los tributos encerró al capitan en la ciudadela, en donde le tuvo un mes, y despues le volvió á enviar á bordo de sus naves.—En el segundo año del emperador Kang-hi, los extranjeros enviaron un rey del Océano (un almirante) para ayudar contra los piratas de Fu-kien, con demanda de comerciar, y se le concedió que viniese á comerciar cada dos años. Pero en el año quinto se les prohibió viniesen porque no habian querido traer el tributo sino una sola vez cada ocho años. En el sexto año, contra lo que se esperaba, enviaron su tributo para el Fu-kien (1).» Esta curiosa reseña del conocimiento que los chinos tenian de las cosas extranjeras, aunque muy superficial, puede servir para poder fijar la antigüedad de algunos espejos mágicos, de los más raros y de remoto orígen, porque se ven en su reverso, de relieve, ciervos blancos, embarcaciones, flores, colmillos de elefante, tortugas, pavos, caballos, escudos y espadas cortas. El adorno de estos espejos era de los más caprichosos.

Posteriormente, en el presente siglo, son bien conocidas las embajadas que han ido á Pekin, enviadas por algunos Gobiernos de Europa, la mayor ó menor restriccion que el comercio ha hallado en las costas del imperio chino, y por fin las guerras que han sostenido los chinos contra los soldados de la civilizada Europa. Y sin embargo, hé aquí lo que ha escrito, apenas hace un año, uno de los autores que han querido describir el estado de las artes en el Oriente, al ocuparse de la China (2):—«El estudio de este grande imperio, perdido en un extremo del mundo, ha sufrido grandes vicisitudes y presenta todavía inmensas dificultades. Cuando aparecieron las relaciones tan verdaderas como interesantes de Marco Polo, suscitaron la incredulidad; cuando nuestros misioneros llegaron, no sólo á penetrar en el corazon del país, sino á conquistar las simpatías del soberano, procuraron ilustrarnos con sus publicaciones; hicieron más, nos enviaron las más preciosas obras de arte: esas maravillosas porcelanas, tan ávidamente coleccionadas, esas lacas, esos muebles en madera tallada, en que se representan los dioses y los héroes... A pesar de esto, el siglo décimonono veia aún al pueblo chino bajo un aspecto grotesco, y creaba con la más risible sangre fria una imágen ideal de este pueblo que tan fielmente se habia pintado por sí mismo en los objetos que poseen todos los curiosos.—Hoy dia, se dirá, hemos adelantado más; luce ya en el extremo Oriente el dia de la verdad; la China está abierta... sí, abierta por la violencia. Este pais, tan celoso por su antigua civilizacion, se ha visto forzado á abrir sus barreras delante de nuestros cañones; pero lo que hará será poner más cuidado en evitar todo contacto moral con los bárbaros á quienes teme; nos ocultará sus costumbres, disimulará sus leyes, y limitará sus relaciones á lo que los tratados exigen... ni más ni ménos.—¿Qué hemos aprendido, pues, qué se ha visto de nuevo?—Muchos han ido allá sin bastante instruccion, sin un propósito determinado, llevados por la comun curiosidad de lo imprevisto; cada uno ha regresado despues sin caudal alguno, apresurándose á publicar sus apreciaciones contradictorias y fantásticas, como debia suceder careciendo de todo criterio, y modificando cada individualidad sus impresiones segun la clase de su educacion y de su temperamento. Por lo mismo, nada de nuevo, nada de positivo á propósito de la China, y lo que mejor puede hacerse para conocerla es estudiar las antiguas relaciones, la historia escrita de los chinos, que es la historia más antigua del mundo (3).»

(1) Indo-Chinese Gleaner, núm. 10.

(2) *Histoire de la Céramique*, par Albert Jacquemart.

(3) «L'étude de ce grand empire, perdu au bout du monde, à subi bien des vicissitudes et présente encore d'immenses difficultés: lorsque parurent les relations si vraies et si imagées de Marco Polo, elles suscitèrent l'incredulité; quand nos missionnaires parvinrent, non seulement à pénétrer au cœur du pays, mais à conquérir les bonnes grâces du souverain, ils chercherent à nous éclairer par leurs publications; ils firent plus, ils nous adresserent les ouvrages d'art les plus précieux, ces merveilleuses porcelaines, dés lors si ardemment colligées, ces laques, ces meubles en bois sculpté où figurent les

La verdad es que el espectáculo del pueblo chino y de su civilizacion es uno de los más extraordinarios, si no quiere decirse que acaso es el único en la historia del mundo. Aquel pueblo, á excepcion del pueblo indio, es el único de los que han existido ó existen sobre la tierra, cuya civilizacion se ha hecho por sus propios esfuerzos, sin recibirla por medio de la conquista ó con el estudio de otras civilizaciones superiores del extranjero. Las civilizaciones europeas, acaso la civilizacion del antiguo Egipto, se deben á las irrupciones y á los monumentos literarios de pueblos más cultos ó más precoces, pero en la China se ha hecho todo por su propio instinto, con los recursos de su propia naturaleza. Ni se diga que fué causa civilizadora la introduccion del budismo, en el primer siglo de nuestra Era, pues ya entónces era relevante la civilizacion del Celeste Imperio, rigiéndose su gobierno por la misma moral que sirve hoy de norma á su conducta. De todos modos es difícil describir las costumbres del imperio más grande y más antiguo del mundo; de un pueblo cúya industria precedió en muchos siglos á la industria occidental, tributaria aún de sus productos; de una civilizacion inmensa, que, como se ha dicho con fundamento, se remonta mas allá de las edades históricas, y su desarrollo secular desciende hasta nosotros como un gran rio que apenas se distingue desde léjos, y á cuyas riberas impiden acercarse y recorrer los altos y escarpados peñascos. Es completamente imposible, pues, ocuparnos en esta ni en otras monografías de los espejos mágicos, de las porcelanas, de los marfiles, de las linternas, de los bronces, de los muebles y de los objetos raros y curiosos que, procedentes del Celeste Imperio, se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, sin llamar la atencion de nuestros lectores acerca de la antigüedad de la nacion china, de su teogonía y de sus símbolos, del estado de las ciencias y las artes, y áun de su idioma, literatura y gobierno, de sus ceremoniales, de su arquitectura, de sus costumbres; porque todos estos conocimientos deben concurrir para que la descripcion de tan peregrinos artefactos, tenga fundamento sólido y perfecto.

Si como quiere un autor, cuando Homero, ó mejor los Homeridas, componian la Iliada y la Odysea, no inventaban cosa alguna; no creaban ni hacian otra cosa que recoger las tradiciones y ponerlas en órden; en tal caso todas las obras épicas que existen no serian rigurosamente hablando, creaciones, sino sólo imitaciones de cosas más antiguas. El nombre del más grande poeta épico del mundo, el supuesto autor de *Mahabarata*, poema sanscrito que contiene 250.000 versos, de los cuales tienen algunos treinta sílabas, *Vyasa*, significa *compilador*, *distribuidor*, *arreglador*. El mismo sentido pudiera hallarse en el nombre griego *Homeros*; pero esto no seria decir que todas las acciones ni hechos que se refieren en los poemas, carecen de verdad, sino que son atribuidos á personajes que acaso no existieron. Otro tanto sucede con las tradiciones fabulosas de los tiempos antehistóricos de la nacion china; hubo hechos, hubo acontecimientos y existieron personajes, pero todo llega á nosotros mezclado con la fábula, con el caos primordial que existió en el orígen de casi todos los pueblos antiguos. Aunque los chinos hacen remontar su antigüedad histórica al año 2637 ántes de nuestra Era, muchos de sus historiadores hablan de épocas más remotas, hablan de un primer hombre, *Hoen-tun*, ó *Pan-ku*, cuyo nombre se parece al Manú de los indios, y áun se le atribuyen las mismas facultades. Cuéntase que fué quien separó el cielo

---

dieux et les héros... Malgré cela, le dix-huitième siècle voyait encore le peuple chinois sous un aspect grotesque, et il créait avec le plus risible sang-froid une image idéale de ce peuple qui s'était si fidèlement peint lui-même dans les objets possédés par tous les curieux.»

«Aujourd'hui, dira-t-on, nous n'en sommes plus là, le jour de la vérité luit sur l'extrême Orient; la Chine est ouverte... oui, ouverte par la violence. Ce pays, si fier de sa vieille civilisation, s'est vu forcé d'abaisser ses barrieres devant nos canons; mais il n'en mettra que plus de soin à éviter tout contact moral avec les barbares qu'il redoute; il nous cachera ses mœurs, dissimulera ses lois, et bornera ses relations à ce que les traités exigent... Rien de plus.»

«Aussi, qu'a-t-on appris? qu'a-t-on vu?»

«Beaucoup ont couru là, sans prèparation, sans but précis, poussés par la banale curiosité de l'imprévu; puis chacun est revenu sans bagage, se pressant de livrer au public des appréciations contradictoires et fantaisistes, ce qui devait être, en l'absence de tout critérium, et chaque individualité modifiant ses impressions suivant la nature de son éducation et de son tempérament. Ainsi rien de neuf, rien de sûr à propos de la Chine; ce qu'on à de mieux à faire pour essayer de la connaître, c'est encore de s'en rapporter aux anciens récits, l'histoire écrite des Chinois étant la plus vieille du monde.» (*Histoire de la Céramique. Étude descriptive et raisonnée des poteries de tous les temps et de tous les peuples*, par Albert Jacquemart. — París, 1873.) A pesar del aserto de este erudito autor, creemos, que si bien muy despacio, va conociéndose cada dia algun tanto más el estado social del celeste imperio. Así lo dijimos en 1872 al ocuparnos *De algunas antigüedades chinas del Museo Arqueológico Nacional*: «Al ocuparnos del estado de las bellas artes y de algunas artes industriales, en China, segun los objetos antiguos que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, no pretendemos escribir la historia de la civilizacion asiática, hoy más conocida desde que las guerras, que en aquel remoto país han sostenido últimamente algunas naciones de Europa, han generalizado el conocimiento de las artes é industrias del celeste imperio.» (*Revista de España*, año V, tomo XXVI. Madrid, 1872.)

de la tierra, y segun otros, que tan pronto como el cielo y la tierra estuvieron separados, Pan-ku apareció en medio. Quieren otros que hubiese al principio tres grandes reinados, á saber: la soberanía del cielo, *thien-hoang;* la soberanía de la tierra, *thi-hoang;* la soberanía del hombre, *jin-hoang.* En este tercer período nació el hombre, con los demás séres de la naturaleza, pero los poderes y áun las formas de la humanidad, eran diferentes á las facultades y á la organizacion de los hombres que todos conocemos. Las tradiciones que colocan las tres grandes soberanías, los *Tres Hoang*, los tres augustos, al comenzar la historia china, dicen que los primeros tenian el cuerpo de serpiente; los segundos, el rostro de doncellas, la cabeza de dragon, el cuerpo de serpiente y los piés de caballo; los terceros tenian la cara de hombre y el cuerpo de dragon ó de serpiente. En diez grandes periodos sucesivos de tiempo, llamados *Ki*, los personajes tenian la cara de hombre y el cuerpo de dragon ó de gran serpiente; montaban en ciervos alados ó encima de dragones, vivian en cavernas ó encima de los árboles. Esto duró *¡un millon de años!* A muchos de los espejos mágicos sirven de sustento personajes y animales fantásticos de estas formas. En el séptimo período cesaron de habitar los hombres en cavernas, y hubo reyes que principiaron á civilizar el mundo. En el octavo se vistieron los hombres con hojas y yerbas, y despues con pieles de animales, aunque todos vivian en paz, y nadie pensaba en dañar á las bestias. Todos los séres creados formaban una sola sociedad; no habia guerras, no habia cacerías, no habia persecuciones. Pero al fin, en los siglos posteriores, fueron los hombres más instruidos, y entónces los animales se rebelaron, y armados de uñas, de dientes, de cuernos y de venenosos aguijones, los atacaron, viéndose los hombres precisados á construirse casas de madera para resistir á sus feroces ataques. Esta lucha entre los hombres y los animales continúa todavía.

Atribúyense al primer emperador del período noveno, llamado Tsang-kie, la invencion de las primeras letras, y entónces comenzó á diferenciarse el rey de las gentes del pueblo. Tsang-kie era muy sabio; tenia la frente de dragon, la boca grande y cuatro ojos muy brillantes. Gobernó con acierto, y promulgó leyes, siendo entónces cultivada la música. Durante el reinado del emperador IV sucedieron cosas muy raras: aparecieron cinco dragones muy extraordinarios; la tierra hizo brotar manantiales de néctar; del cielo comenzó á caer el rocío, y el sol, la luna y las estrellas brillaron mucho más que ántes. Al emperador VII se le atribuye la invencion de los carros, de la moneda de cobre y de las balanzas, y bajo el reinado del emperador XVI «estaba tan poblado el mundo que en todas »partes se oian cantar los gallos y ladrar los perros; los hombres vivian hasta llegar á ser muy viejos, y el comer» cio que se hacia entre unos y otros era ciertamente bien escaso.» Estas extrañas tradiciones llenas de simbolismo histórico, han dado motivo á los artistas para muchas de sus obras, ya en los sustentáculos de los espejos mágicos, ya tambien en las pinturas y relieves de las porcelanas, de los muebles y vasos de bronce.

Con Fu-ki, emperador que tenia el cuerpo de dragon y la cabeza de buey, unos 3468 años ántes de nuestra Era, comienzan los tiempos que pudiéramos llamar semi-históricos. Nació en el Ho-Nan, y fué el primero que estableció los ministros de Estado. Queriendo dar más importancia á las leyes que publicaba, dijo que las habia visto trazadas en la espalda de un dragon-caballo que salia del fondo de un lago, y entusiasmando este prodigio al pueblo, dió á sus ministros el nombre de *dragones.* Llamó *dragon volante* al que tenia encargo de componer libros; *dragon oculto* al que redactaba el calendario; *dragon que habita*, al que dirige las construcciones de las casas; *dragon protector*, al que se interesa por las necesidades de los pueblos; *dragon terrestre*, al que preside los campos, y *dragon de las aguas*, al que cuida de las lluvias y de la circulacion de los rios. *Hoa-Sse,* ó flor esperada, fué madre de Fu-hi. Esta flor se ve reproducida algunas veces en el reverso de los espejos mágicos. Por regla general, el pié de los sustentáculos representaba dragones y animales fantásticos; el reverso del espejo está destinado á flores, mariposas, aves ó leyendas filosóficas y amorosas. Cuéntase que paseándose por las riberas del rio del mismo nombre, fué la flor *Hoa-Sse* rodeada por el arco íris, y concibió, y á los doce años nació un varon, llamado *Sui.* Por esto á los sabios y santos se les llama en la China *hijos del cielo*, porque sus madres los concibieron por mediacion celeste. Tambien fué Fu-hi quien ordenó las ceremonias para los sacrificios á los espíritus del cielo y de la tierra, y para este fin hizo un vaso que llamó *ting.* Y como ni estaban conocidos los casamientos, ni se sabia quién era el padre ni la madre de cada cual, estableció reglas para la sociedad conyugal, y dispuso que las mujeres se vistiesen con faldas largas de un modo distinto de los hombres. Atribúyese, en fin, al mismo emperador la invencion del calendario, de ciertos instrumentos músicos, y mil otras cosas que se pierden en la memoria de los hombres.

Entre los emperadores más famosos de los primitivos tiempos se cita con grandes elogios á Hoang-Ti, príncipe que contribuyó en alto grado á la civilizacion de su pueblo. Se le atribuye el invento de la brújula, de la esfera,

de la moneda, de los barcos y de la navegacion, de las academias para escribir la historia, de la aritmética, de la geometría y de la astronomía. Los pueblos extranjeros quedaron tan maravillados, que todos corrieron á prestar homenaje al soberano del imperio del Centro. Pero el cielo mismo no podia permanecer indiferente ante tan grandes servicios, y hé aquí, segun lo que se lee en un antiguo libro chino, cuál fué el fin del ilustre Hoang-Ti. «Hallábase un dia el emperador meditando, en compañía de sus ministros, acerca de las grandes cosas que habia llevado á cabo, cuando descendiendo de las nubes un colosal dragon, vino á posarse á sus piés. Tanto el soberano como los que le acompañaban se sentaron encima de los lomos del soberbio animal, que remontó en seguida su majestuoso vuelo hácia el empíreo; pero queriendo seguir á su rey algunos cortesanos ambiciosos, cogiéronse de sus barbas, que rompiéndose en sus manos, dejaron caer y hacerse mil pedazos á los que aspiraron á tomar parte en la apoteósis imperial. Apiadóse Hoang-Ti de su caida, y queria salvarlos, pero al inclinarse en vano, dejó caer su arco, que hoy se venera como ilustre trofeo de piedad en un templo chino, y se expone á la multitud en ciertos dias del año.» Esta escena celestial se halla reproducida por los artistas chinos en más de un vaso, y áun en otros utensilios lujosos del Celeste Imperio. Tales fábulas, exclama un autor moderno, mezcladas á los hechos históricos, tienen especial interés, porque demuestran cómo el pueblo chino acoge con profunda inteligencia y con laudable apreciacion los servicios que han sabido prestarle sus hombres ilustres. Desnudo de espiritualismo, teniendo sólo una nocion vaga é imperfecta de la Divinidad, una idea del alma y del fin del hombre todavía más oscura, este pueblo singular no podia hacer otra cosa más grandiosa que colocar en el cielo sus primeros legisladores, sus grandes filósofos, y los inventores de cosas útiles. La esposa de Hoang-Ti, Lui-tseu, enseñó á las damas que la rodeaban, el arte de educar los gusanos de seda, de hilar sus capullos y de tejer una tela propia para hacer vestidos. Esta industria fué más adelante uno de los primeros manantiales de la prosperidad del Celeste Imperio. Si el libro á que nos referimos estaba escrito, si era ya tarde para asociar á Lui-tseu al triunfo de su imperial marido, se la colocó entre los génios, y áun hoy se la honra bajo el nombre de *Espíritu de las moreras y de los gusanos de seda* (1). Pero estas fábulas, añadimos nosotros, la explicacion que de ellas nos hacen los historiadores, las tradiciones que á las mismas se refieren, sirven sobremanera á los arqueólogos para la explicacion de las figuras, las formas y los colores, no sólo de los espejos mágicos, sino de los vasos, los bronces, los muebles, los trajes y los adornos.

Seria interminable la relacion de cosas más ó ménos fantásticas ó maravillosas que atribuyen los chinos á los primeros tiempos de su aparicion en el mundo.

Los tiempos históricos, segun los historiadores chinos, comienzan desde el anteriormente citado Hoang-Ti, *el emperador amarillo* (2698 años ántes de Jesucristo). Algunos reyes, vasallos suyos, que gobernaban las provincias más remotas se rebelaron, y obtuvieron gran preponderancia. Reinaron despues Chao-Hao, Tchoven-Hio, Ti-Ko, Yao, y otros, de cuyos reinados se refieren tambien grandes hechos y notables adelantos en las artes é industrias, todo lo cual debe ser creido, pues segun el P. Amiot (2), uno de los más sabios y más intrépidos misioneros que viajaron por el Celeste Imperio y estudiaron sus libros y sus costumbres, para disipar todas las dudas que la antigüedad y las maravillas de la historia china pueden sujerir á los europeos, es preciso tener presente:

«1.° Que los anales chinos son preferibles á los monumentos históricos de todas las demás naciones, porque son los que tienen ménos fábulas, los más antiguos, los más aceptados, los más abundantes en hechos.

«2.° Que merecen toda nuestra confianza porque tienen épocas demostradas por las observaciones astronómicas, unidas á los monumentos de todas clases de que abundan los anales, ofrecen recíprocamente pruebas, se apoyan entre sí, y contribuyen á probar la buena fé de los escritores que nos las han trasmitido.

«3.° Que son dignos de la atencion de todos los sabios, porque pueden servirles para remontarse con seguridad hasta los primeros siglos de la renovacion del mundo, ofreciéndoles para esto la guia y auxilio necesario para conducirles: tales son los *ciclos sexagenarios*, ordenados en *tri-ciclos*, cuya época radical es el año 2637 ántes de la Era cristiana, 61 del reinado de Hoang-Ti; las genealogías de los primeros cortesanos, genealogías que llevan consigo el sello de la verdad en las pequeñas lagunas que se encuentran, y que nadie se ha atrevido á llenar, lo que

(1) *Livre II. Extrême Orient*, par A. Jacquemart, etc.
(2) *Mem. sur les Ch.*, t. II. p. 146.

hubiera sido fácil si alguno hubiese querido intentar algo; las tablas cronológicas que señalan con exactitud la sucesion no interrumpida de todos los emperadores que han reinado durante más de 4000 años (1).

«4.° En fin, que estos anales son además la obra de literatura más auténtica que existe en el universo, porque no hay en todo el universo quien haya trabajado durante el espacio de cerca de diez y ocho siglos, quien haya revisado, corregido, aumentado y medido tanto las nuevas noticias, por un número tan grande de sabios reunidos, autorizados, rodeados de todos los medios posibles (2).»

La historia china es, pues, de una antigüedad remotísima (3), y así como para explicar muchos de los monumentos antiguos, debemos acudir á las fábulas de su época mitológica, porque en esta encontraremos la clave de mil diversos enigmas arqueológicos; con mayor motivo debemos acudir á la historia china en sus tiempos históricos, aunque abracen larga série de siglos, porque presenta todos los caractéres de certeza que la crítica histórica tiene derecho de exigir.

Sólo de esta manera, repetimos nuevamente, podremos describir los espejos mágicos, y en monografías sucesivas las porcelanas, los marfiles, los bronces, las linternas y mil diversos objetos raros y curiosos procedentes del Celeste Imperio que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional.

Y tanto es así, que proponiéndonos dar á conocer en esta monografía dos interesantes ejemplares del Museo, de procedencia china, á saber: los dos espejos mágicos que están sostenidos por animales fantásticos de bronce, sólo podremos comprender su significacion simbólica, estudiando los rasgos principales de la teogonía china. El conocimiento de la antigüedad de la nacion china y de su independencia de carácter, que le ha dado artes propias y originales, y ha mantenido incólumes sus creencias y sus preocupaciones durante larga série de siglos, despreciando el progreso en que han querido iniciarla las naciones de Europa, nos pone de manifiesto los esfuerzos particulares y el mérito especial de sus concepciones plásticas; pero sólo puede completarse el estudio arqueológico conociendo su teogonía para poder explicar los símbolos, las formas y los colores. ¿Podrán extrañar los lectores europeos estas consideraciones, cuando para las mismas religiones de Europa, las leyes diplomáticas, las costumbres

---

(1) Conforme con este aserto del P. Amiot, añade otro erudito orientalista: «Avant de parler des temps que nous donnons comme historiques, d'après les historiens chinois, et contre lesquels on a tenté vainement de s'élever, il est bon de dire quels sont les éléments chronologiques qui servent de vase à la certitude de l'histoire chinoise. Ces éléments son très-simples et très-réguliers; ce sont: 1.° *l'année civile* ou *équinoxiale*, composée de *trois cent soixante-cinq jours sidéraux et un quart*, reconnue et suivie en Chine dès la plus haute antiquité, comme nous le verrons ci-après, et que correspond parfaitement à notre année julienne; 2.° *le cycle de soixante années*, dont les séries se suivent depuis la 61e année du regne de Hoang-Ti, sans interruption; et avec autant de regularité que les siecles dans les computs europeens. Il n'y a pas de chronologie qui offre autant de certitude pour un aussi long espace de temps.»

(2) «En faisant une légere récapitulation de ce que j'ai dit, je crois pouvoir conclure:

»1° Que les annales chinoises sont *préférables aux monuments historiques de toutes les autres nations*, parce qu'elles sont les plus depouillees de fables les plus anciennes, les plus suivies, les plus abondantes en faits, etc.;

»2° Qu'elles *méritent toute notre confiance*, parce qu'elles ont des époques démontrées par des observations astronomiques, jointes aux monuments de toutes les especes dont ces annales abondent, se servent reciproquement de preuves, s'étayent mutuellement, et concourent ensemble pour constater la bonne foi des écrivains qui les ont transmises jusqu'a nous, etc.;

»3° Qu'elles *sont dignes de l'attention de tous les savants*, parce qu'elles peuvent les aider à remonter sûrement jusqu'aux premiers siècles du renouvellement du monde, en leur fournissant pour cela les secours nécessaires et les guides qui peuvent les y conduire: tels sont les *cycles sexagénaires*, rangés tout nouvellement en *tri cycles*, dont l'époque radicale est la 2.637e année avant l'ere chrétienne, 61e du règne de Hoang-Ti; les généalogies des premiers souverains, généalogies qui portent avec elles l'empreinte de la verité dans les petites lacunes qui s'y trouvent, et qu'on n'a osé remplir, quoiqu'il eût eté tres-facile de le faire si l'on avait voulu y ajouter du sien, les tables chronologiques qui marquent avec exactitude la succession non interrompue de tous les empereurs qui ont régné pendant plus de 4.000 ans, etc.;

»4° En fin, que ces annales sont elles-même, l'ouvrage de litterature *le plus authentique qui soit dans l'univers*, parce qu'il n'y en a point dans tout l'univers qui ait eté travaille pendant l'espace da près de dix-huit siècles, qui ait eté revu, corrigé, augmenté à mesure que l'on faisait de nouvelles découvertes, par un si grand nombre de savants réunis, autorisés, pourvus de tous les secours possibles, etc.» (P. Amiot, *Mém. sur les Ch.*, t. II, p. 146.)

(3) No todos quieren atribuir tan remota edad á la historia china. Hé aquí lo que dice acerca de este punto el P. de Prémare: «C'est donc abuser de la crédulité des savants de l'Europe, que d'élever si haut l'antiquité et la solidité de l'histoire chinoise. Car pour l'antiquité, les chinois les plus indulgents ne lui donnent qu'environ huit cents ans avant notre ére, temps peu éloigne de la première olympiade. Pour la solidité, on la fonde en vain sur l'historien Se-ma-tsien, puisque cet écrivain passe; chez les meilleurs critiques chinois, pour etre menteur. Le cycle ou la révolution de dix lettres associées tour à tour avec douze autres, produit nécessairement soixante; c'est le fameux *Kia-tse* qu'on exalte tant. J'avoue qu'il sert à dénommer les années ou les jours qu'on fait répondre à ces soixante noms, dont l'ordre est immuable, et qu'on peut par ce moyen corriger quelques erreurs; mais j'ajoute qu'il est impossible d'assigner le temps où les chinois ont commencé à ranger les années par la suite de cette periode, qui de soi-même ne convient pas plus aux ans qu'aux envis et aux jours.

»Quand il serait vrai que Confucius s'en est servi le premier dans son Tchun-tsieu, l'antiquité de cet usage n'irait qu'à 722 ans avant J. C., puisqu'on ne peut produire aucun autre monument pour prouver que la Chine à eu cette coutume dès l'antiquité la plus reculée. Quel fond peut-on donc faire sur les temps qu'il à plu à Se-ma tsien de ranger, suivant le Kia-tse, en remontant par cette espèce d'échelle, jusqu'à Hoang-Ti? Il eût pu remonter de la même manière jusqu'a Puan-ku, et son histoire n'en eût pas été pour cela plus solide.» (*Recherches sur les temps antérieurs à ceux dont parle le Chu-King, et sur la mythologie chinoise*, par le Pere De Prémare.)

palaciegas, y áun las relaciones sociales modernas, entran por mucho los símbolos, las formas y los colores? No sólo el luto tiene establecido en Europa un color oficial, sino tambien el blason de cada familia, el traje de los criados de las casas de la grandeza, el uniforme de la corte en los dias de grandes recepciones, el color de los adornos de la Iglesia en las solemnidades del culto.

El primer *estudio ó ciencia de lo que ha precedido al cielo (Sien-thien-hio)*, es decir, la ciencia primera, se halla en el libro más antiguo que conocen los chinos, titulado: *Y-King*, ó Libro de las Trasformaciones, atribuido á *Fu-Hi*, que vivia, segun los chinos, tres mil trescientos sesenta y nueve años ántes de nuestra era. El propósito de este libro es enseñar el orígen ó nacimiento de las cosas y sus trasformaciones, subordinadas al curso regular de las estaciones, de modo que, si bien de una manera rudimentaria, se encuentra en él una cosmogonía, una física y una psicología. Como en tan primitiva época no se habia aún concebido la *unidad primordial*, el *Y-King*, presenta como principio fundamental el principio binario ó de dualidad, colocando al frente de todo el cielo y la tierra, simbolizando aquél el principio masculino *yang*, y ésta el principio femenino *yin*. Todo lo que tiene un carácter de superioridad, de actividad, de perfeccion, se halla representado por el primer principio, como el sol, la luz, el calor, el movimiento, la fuerza: todo lo que representa inferioridad, debilidad, imperfeccion, entra en el símbolo del segundo principio, como la luna, la noche, el frio, el sueño, etc. Segun este mismo sistema, los nombres impares, que tienen por base la *unidad*, son perfectos, y los nombres pares que tienen por base la *dualidad*, son imperfectos. El cielo está representado por la unidad ó el nombre *uno;* la tierra está representada por el número *dos;* el cielo tambien lo es por el número *tres;* y la tierra por el número *cuatro;* el cielo por el número *cinco;* la tierra por el número *seis;* el cielo por el número *siete;* la tierra por el número *ocho;* el cielo por el número *nueve;* la tierra por el número *diez*. De manera, que siendo el cielo el principio masculino ó *Yang*, y la tierra el principio femenino ó *Yin*, los números *uno*, *tres*, *cinco*, *siete*, *nueve*, constituyen el principio masculino ó activo *yang;* y los números *dos*, *cuatro*, *seis*, *ocho*, *diez*, constituyen el principio femenino ó pasivo *yin;* y de aquí, que en las diferentes combinaciones de estos números se expresen todas las leyes de la formacion de los séres. Esta adicion de los números parece posterior á la concepcion primera del *Y-King*, cuya filosofía no era otra cosa que un sistema místico ó simbólico de números, de que se hallan ideas en otros pueblos primitivos. Segun *Tchin-tseu*, aquel antiquísimo libro era el santuario, el arcano del cielo, de la tierra, de los espíritus y de los génios. Y tenia razon, porque el *naturalismo* de esta filosofía primitiva, no estaria entónces al alcance de todos los entendimientos, como no lo están todavía ahora los principios sobre que descansan otras filosofías y teogonías de los mismos pueblos.

Otro antiguo monumento de la filosofía china es un capítulo del *Libro de los Anales (Chu-King)*, titulado: *Houng-Fan* ó la *Doctrina sublime*, que el ministro filósofo *Ki-tseu* dice haber recibido del cielo por medio del gran *Yu* (2200 años ántes de nuestra Era), y que explicó al rey *Wu-wang*, por los años 1122 al 1116 ántes de nuestra Era. Esta doctrina sublime comprende nueve reglas fundamentales, ó más bien nueve grandes categorías, á saber: 1.ª, los cinco elementos; 2.ª, las cinco facultades; 3.ª, los ocho principios de reglas del gobierno; 4.ª, las cinco cosas periódicas; 5.ª, la regla imperial ó centro de accion del soberano; 6.ª, las tres virtudes; 7.ª, el exámen de los casos dudosos; 8.ª, la observacion de los fenómenos celestes; 9.ª, las cinco felicidades y las cinco calamidades (1). Seme-

(1) Estas nueve reglas fundamentales ó nueve grandes categorías de la Sublime Doctrina, fueron expuestas de este modo, en un cuadro general, por el filósofo Ki-Tseu, 1122 años ántes de nuestra Era

1.

LOS CINCO ELEMENTOS.

	Cualidades.	Productos.
1. El agua.	Húmeda y desciende	Gusto salino
2. El fuego.	Quema y sube.	Gusto amargo
3. La madera.	Se encorva y se estira.	Gusto ácido.
4. Los metales.	Se funden y trasforman.	Gusto picante y áspero.
5. La tierra.	Recibe las semillas y produce los frutos.	Gusto dulce.

(Sigue la nota en la página siguiente.)

jante construccion filosófica es muy vasta, recibiendo en ella un gran desarrollo la parte ética ó moral, más bien que la parte física.

Seis siglos ántes de nuestra Era aparecieron dos grandes filósofos chinos, *Lao-Tseu* y *Khung-Tseu*, cuyos métodos y doctrinas fueron completamente opuestos. «Los antecedentes de la doctrina de *Lao-Tseu* son completamente desconocidos para nosotros. Sin embargo, puede suponerse (pues es ley del desarrollo de las ideas humanas que no todas se completan por el primero que las concibió, como Minerva, que segun la mitología griega, salió enteramente armada del cerebro de Júpiter); puede suponerse, repetimos, que *Lao-Tseu* tomó las ideas fundamentales de su doctrina, sea de los escritos de algunos de aquellos antiguos chinos sabios que vivian como anacoretas, en

---

2.

LAS CINCO FACULTADES.

	Cualidades.	Productos.
1. La presencia	Grave y digno.	El respeto.
2. El lenguaje.	Honesto y sincero.	La estimacion.
3. La vista.	Claro y distinto.	La ciencia.
4. El oido.	Atento.	La habilidad.
5 El pensamiento.	Penetrante.	La perfeccion.

3

LOS OCHO PRINCIPIOS Ó REGLAS DE GOBIERNO.

1.° El alimento ó lo que todos necesitan.—2.° La riqueza pública. 3.° Los sacrificios y las ceremonias.—4.° El establecimiento de un ministerio que presida á la conservacion de los monumentos y obras publicas.—5.° El establecimiento de un ministerio de la instruccion pública.—6.° Establecimiento de un ministerio de la justicia.—7.° Ceremonial para recibir bien á los extranjeros.—8.° La organizacion de la fuerza armada.

4.

LAS CINCO COSAS PERIÓDICAS.

1.ª El año —2.ª La luna.—3.ª El sol.—4.ª Las estrellas, los planetas y las constelaciones.—5.ª Los números astronómicos y el calendario.

5.

EL DEBER Ó EL CENTRO FIJO IMPERIAL.

Este es el punto fijo ó centro de accion del soberano; la regla fundamental de su conducta, en obsequio de la felicidad del pueblo.

6.

LAS TRES VIRTUDES.

1.ª La verdad y el derecho, que en tiempo de paz son suficientes para gobernar bien.—2.ª El ejercicio severo del poder, que sirve para gobernar en tiempo de revoluciones y turbulencias.—3.ª El ejercicio indulgente del poder, para los que son buenos y generosos.

7.

EL EXÁMEN DE LOS CASOS DUDOSOS.

1.° Por la formacion del vapor.—2.° Por la disipacion del vapor.—3.° Por el color de las escamas (de la tortuga quemada).—4.° Por las hendiduras aisladas que se manifiestan.—5.° Por las hendiduras cruzadas—6.° Por el pronóstico de la inmutabilidad.—7.° Por el pronóstico de la mutabilidad.

8.

LA OBSERVACION DE LOS FENÓMENOS CELESTES.

	Fenómenos dichosos segun las estaciones.	Fenómenos desagradables producidos por los vicios.
1.° La lluvia.	Señal de buena conducta.	Lluvia incesante.
2.° La temperatura.	Señal de buen gobierno.	Sequedad.
3.° El calor.	Señal de mucha sabiduría.	Calor continuado.
4.° El frio.	Señal de juicios favorables.	Frio incesante.
5.° El viento.	Señal de perfeccion.	Viento perpétuo.
6.° Las estaciones.		

9.

LAS CINCO FELICIDADES Y LAS SEIS CALAMIDADES.

LAS CINCO FELICIDADES.	LAS SEIS CALAMIDADES.
1.ª Una larga vida.	1.ª Una vista corta.
2.ª Las riquezas.	2.ª Las enfermedades.
3.ª La tranquilidad.	3.ª Los disgustos.
4.ª El amor de la virtud.	4.ª La pobreza.
5.ª Una muerte dichosa despues de haber cumplido su destino.	5.ª La perversidad.
	6.ª La debilidad y la opresion.

montañas desiertas, como *Chang-yung*, de quien se habla en el *Chu-King* ó *Libro de los Anales* (cap. 4.°), en el año 1120 ántes de nuestra Era, y de quien el príncipe filósofo *Hoai-nan-tseu* dice que *Lao-Tseu* tomó su doctrina de *Tao* ó de la *Razon suprema*; sea de algunos filósofos indios, con cuya doctrina tiene la suya notable semejanza. Algunos escritores chinos hacen romontar la doctrina de *Lao-Tseu* al emperador *Hoang-Ti*, diciendo: *(Diferencias de las doctrinas de Hoang-Ti y de Lao-Tseu*, en el *Tao-the-king-tchu-kiai*, 2.ª parte, f. 15) que—«la *Doctrina de* » *Tao* entre los dos filósofos es la misma, pero los tiempos son diferentes.» La aplicacion á los desarrollos han tenido que ser diferentes, lo que necesariamente ha constituido, segun ellos, una *doctrina distinta*.—El método seguido por estos dos antiguos filósofos no es ménos opuesto que sus dos doctrinas. Devorado *Lao-Tseu* por el deseo de explicar el orígen y el destino de los séres, sigue el *método ontológico*, el método *sintético* ó *a priori*, que toma por base una causa primera, y por punto de partida la *Unidad primordial*. Kung-Tseu, más preocupado del perfeccionamiento del hombre, de su naturaleza y de su bienestar, que de ideas puramente especulativas (que consideraba, por otra parte, como inaccesibles á la razon humana, ó como resueltas por la tradicion y por los escritos de los *santos hombres* que le habian precedido, y de quienes sólo queria ser el intérprete y continuador), Kung-Tseu, decimos, sigue el *método psicológico*, el *método analítico* ó *à posteriori*, que toma por base la individualidad humana, y por punto de partida los fenómenos del mundo visible, que caen bajo la actividad de nuestros sentidos. No es ciertamente que este último filósofo desconociese la existencia de las causas: al contrario, dedícase escrupulosamente á escudriñar cuáles son las relaciones más directas con el corazon del hombre, para mejor determinar su naturaleza, y para reconocer las leyes que deben presidir sus acciones en todas las circunstancias de la vida. Para él, el *Cielo inteligente*, el *Cielo providencial*, es siempre el *modelo* sublime y eterno que el hombre debe imitar, y que debe seguir la humanidad entera, desde el que ha recibido la alta mision de gobernar á los hombres, hasta el último de sus súbditos. Para *Kung-Tseu*, el cielo es la perfeccion misma. Siendo imperfecto el hombre por naturaleza, ha recibido del cielo, al nacer, un principio de vida que puede llevar á la perfeccion, conformándose con la ley de este principio, es decir, siguiendo las inspiraciones de su celeste orígen. De aquí es que toda su filosofía puede resumirse en este grande y admirable principio (que áun en nuestros dias, es el principio estricto y más fecundo de la ciencia humana), ley formulada por el mismo de este modo: «Desde el hombre más elevado en dignidad, » hasta el más humilde y más oscuro, deberes iguales para todos; corregir y mejorar su persona, ó el perfecciona- » miento de sí mismo, es la base fundamental de todo progreso humano (1).»

No han sido sólo las dos religiones mencionadas las nacidas en el Celeste Imperio. A la primera, especulativa, prestándose á todas las extravagancias de la supersticion; á la segunda, puramente filosófica, condenando sus adeptos por el exagerado respeto á la tradicion y honor al progreso, se añadió más adelante una tercera escuela, mezclándose con ellas el budismo, cuyos principios abstractos debian tambien tomar en China su importancia. Pero las doctrinas filosóficas y sus representantes más ó ménos atrevidos y afortunados, siguieron siendo aún numerosos, pues en parte alguna ha tenido tantos aficionados la filosofía como en el Celeste Imperio. Basta saber que en tiempo de los *Han*, en los primeros años de nuestra Era, el historiador *Sse-ma-thsien* enumeraba seis escuelas filosóficas. El autor chino de la *Estadística de la literatura y de las artes (I-wen-tchi)*, publicada bajo la misma dinastía, enumera diez, las que aumentaron en términos que *Ma-tuan-lin* contaba quince, entre ellas la Escuela de los letrados ó *Jou-kia*, la de Tao *(Tao-kia)*, la de los legistas *(Fa-kia)*, la escuela mixta ó ecléctica *(Tsa-kia)*, la de los trabajadores *(Nung-kia)*, las escuelas de Lin y de Lang, de los cinco elementos; la escuela militar, la de médicos, la de anacoretas, la escuela de Fo ó Buda, etc.

La confusion, ó quizá mejor dicho, la mezcla de estas diversas doctrinas, debieron producir una iconografía especial, difícil de explicar, y que ofrece no pocas contradicciones cuando se estudian los atributos de cada personaje, esculpido, grabado ó dibujado en los objetos arqueológicos. Las mismas estátuas ó figuras de los dioses y santos inmortales, no siempre están completamente personificados, ofreciendo alguna vez caractéres ménos vulgares, ménos conocidos, y que por lo mismo reciben una explicacion más dudosa, ménos conforme con los tipos tradicionales. La figura de Confucio, sentado ó de pié, pero siempre en actitud tranquila, con su gorro de letrado y un rollo de papeles en la mano

(1) *Ta-hio*, ó *El grande estudio*, cap. I, párrafo 6.—*Chine moderne*, par G. Pautier, pág. 350.

ó un cetro, segun las ocasiones, puede considerarse como retrato, pues se procura que no falte la semejanza en todas sus representaciones. *Pu-ti*, á quien los antiguos viajeros llamaban *Pu-sa*, el dios, es la personificacion del sensualismo y de la satisfaccion, y se le representa obeso, con los ojos medio cerrados, sentado junto al odre que encierra todos los bienes terrenales, cuando no está montado encima cual otro dios Baco. Algunos viajeros han considerado á *Pu-ti* como la divinidad de la porcelana. El dios de la guerra es tambien obeso, porque sabido es que los chinos dan gran importancia á la obesidad, en términos que un funcionario público aumenta el mérito de sus servicios, si une á ellos una notable corpulencia; y al Marte chino le pintan con rostro encarnado y amenazador, colocándole una terrible lanza en la mano.

El Museo Arqueológico de Madrid contiene diversas divinidades chinas, ya de primero, ya de segundo órden y áun más inferiores. Citaremos algunos: *Len-jai*, santo inmortal de la religion de Tau, que nació en el Tibet; *Fa-mo*, bonzo de la religion de Buda, que nació en la India y viajó hasta Canton de incógnito, caminando sobre el mar; *Wan-tzu*, el extasiado, que pasó muchos años viendo jugar al ajedrez á unos Génios, mientras envejecian los de su familia; *Shau-sing*, santo de la religion de Tau, que segun la tradicion china, existe desde el principio del mundo; *Mi-le-fu*, uno de los principales discípulos de Buda; *Lan-tzu*, patriarca de la religion de Tau, que nació en tiempo de la dinastía Chou, debajo de un árbol, ya con la barba blanca, etc., etc. La diosa *Kuan-in*, tiene en el Museo Arqueológico un templete llamado el *Vaso de las siete virtudes*, que hemos descrito particularmente en otra monografía especial, segun los datos y noticias que se nos remitieron desde Hong-Kong en 1859. Acerca de esta divinidad, Mr. Albert Jacquemart, en su reciente *Historia de la Cerámica*, se expresa en estos términos: «Existen verdaderas divinidades, cuyo carácter permanece indeciso: tal es *Kuan-in*, graciosa mujer cubierta de velo, con los ojos bajos, sentada, unas veces con una especie de rosario en la mano, otras veces de pié llevando un niño, apoyándose sobre el ciervo ó el ave sagrada. Nuestros misioneros la consideraron desde luego como la vírgen china; pero si se observa que se la pone sobre el loto, con el pecho señalado por el *swastika*, que anuncia la salud y da una consagracion religiosa á todo lo que señala, es preciso reconocerle por una figura búdica. Kuan-in es una de estas divinidades simbólicas y hermafroditas, que tan pronto se la identifica con el sol, como con el Supremo Criador, que es lo que indica entónces el swastika indio, llamado por los chinos *Wan-Tse*, las diez mil cosas, ó sea la Creacion.»

Extensa podria ser la lista de las divinidades, de los séres fantásticos, de los bonzos sabios ó famosos, á que tributan más ó ménos culto los hijos del Celeste Imperio. Citaremos algunos de los que más comunmente se hallan representados en sus muebles y adornos, en sus pinturas y esculturas, en los objetos sagrados y sacerdotales, y áun en los bronces, pagoditas y armas del ejército.

Chang-fy *(Arco volador)*.—Ladron famoso que con el auxilio de sus compañeros dividió la China en tres reinos, fingiéndose enviado plenipotenciario del cielo para castigar los pecados del emperador entónces reinante. Se le representa sentado, con rostro ennegrecido y mirada feroz, barba crecida de pelos largos, erizados y poco espesos. En la cabeza ostenta una especie de toca azul con ribetes y adornos dorados. Su traje, talar como le visten los chinos en grandes ceremonias, cubriendo el pecho, los hombros y los muslos con mallas militares. Su cinturon es de los usuales y está guarnecido con piedras blancas, sosteniendo una piel de pantera.

Cháo-yuên-sái *(Generalísimo original)*.—El capitan general de los ejércitos del Celeste Imperio. Divinidad de la guerra entre los chinos, representada por un hombre de soberbio y arrogante aspecto, con una lanza en la mano, vestido militarmente con la mayor elegancia. Su cinturon, que ciñe al cuerpo una piel de pantera, está adornado con placas blancas. De su toca penden dos largas cintas ondulantes.

Cheu-kung *(Abuelo universal)*.—Filósofo chino que floreció unos 300 años ántes de Confucio. Él fué el que compuso la biblia sínica, orígen y manantial de muchos errores. El célebre Confucio solia soñar en este filósofo y habiéndose pasado en cierta ocasion algun tiempo sin soñar en él, esclamó diciendo: «¡Pobre de mí, y cuánto tiempo ha pasado sin ver entre sueños á mi maestro!»—Represéntase á *Cheu-kung* con un ojo vertical en medio de los dos ojos horizontales, color moreno, bigotes, cejas y barba espeluznados. Un manto de grana cubre sus espaldas, su traje es talar con prendas militares, ostenta en el pecho una venera redonda, de plata, y con la mano izquierda empuña una lanza, en cuyo estremo ondean una bandera y dos largas cintas. Ciñe su cuerpo un largo cordon azul, y su calzado corresponde á la elegancia del traje.

Cheū-yê *(Gobernador universal).*—Representan los chinos á este personaje fabuloso vestido de militar, con numerosas mallas y adornos guerreros. Con la mano izquierda lleva una grande alabarda. Su cinturon tiene en el centro una cabeza de dragon encarnado. En el pecho luce una venera circular, de plata, y en la cabeza un sombrero, cuyo carácter, exceptuando la borla y los adornos, es parecido al de los europeos. Su rostro por lo ennegrecido y lo áspero de las barbas no puede ménos de rechazar las simpatías del que lo contempla.

Ching-hoang *(Emperador de murallas).*—Uno de los diversos dioses que se supone guardan los muros de las ciudades en China. Represéntasele en figura de hombre sentado en un trono, vestido con la túnica amarilla de emperador del Celeste Imperio, con dragones verdes y escamosos bordados en ella. Su sombrero es de forma régia, y su cinturon está adornado con piedras preciosas. Su aspecto es reposado y grave.

Ching-lûn *(Conservador de los Estados)*—Divinidad protectora de los pueblos. Su aspecto, es sin embargo, sumamente repulsivo. Se le representa en figura de un hombre de mirada espantosa, con cejas, bigotes y barba circular crecida, todo de pelos erizados y de color de bermellon muy pronunciado. El color del rostro moreno en demasía, difiere notablemente del blanco de sus ojos en extremo abiertos. Su traje es militar con los bordes guarnecidos de pieles. Camina sobre dos ruedas de fuego, lleva un brazo levantado amenazando con la espada desnuda, y á su costado tiene una pesada maza de armas, de forma circular.

Chin-ky *(Comandante).*—El Dios comandante de las tropas, divinidad guerrera de los chinos, representada por un hombre de mediana edad, con traje militar ménos suntuoso que el de *Chao-yuen-sai* y de *Cheu-ye*, con cintas ondulantes de diversos colores, colocadas en su gorro y en la cintura. Lleva debajo del brazo un largo baston de mando. Sus cejas, bigotes, cabello y barbas son de color encarnado. Su posicion es la de un caudillo que marcha á pié y agitadamente al frente de sus soldados.

Chin-v *(Verdadero militar)*—Represéntase esta divinidad ó personaje fabuloso en figura de un chino bastante obeso, segun el tipo que forma la belleza de los hombres en el Celeste Imperio. Está sentado, vestido con un rico traje de ceremonia, y rodeado de una larga cinta ondulante. Lleva los piés desnudos y descalzos. La postura de su mano izquierda, que tiene levantada en alto, puede dar maliciosamente lugar á lúbricas interpretaciones.

Chūng-yo-tá-tý *(Emperador de los montañeses).*—Gran emperador de los montes elevados que pertenecen á la region media. Se le representa en figura de un jóven y esbelto militar chino, caminando pausadamente con elegante traje guerrero, y una alabarda de hierro dorado debajo del brazo. Su rostro es blanco, expresivo, simpático y sin barbas ni bigote, pero desgraciadamente los chinos, cuando pintan este personaje fabuloso, no se olvidan de ponerle un tercer ojo vertical en la frente, en medio de sus dos ojos.

Chùn-tŷ *(Refugio imparcial).*—Diosa que á todos dá la mano, protege y auxilia. Se la representa en figura de una hermosa matrona sentada, en postura oriental, sobre un trono fantástico, con los piés desnudos. Tiene diez brazos con otras tantas manos: dos de éstas están unidas sobre el pecho en actitud de orar; las demás tienen diversos atributos de la guerra, la justicia, etc., como son el arco, las flechas, la espada, la campana, etc.

Gān-kung *(Jefe ó magnate pacífico).*—A pesar del dictado que lleva este personaje fabuloso, su aspecto seria poco grato á los europeos. Profundas arrugas en la frente y barbas y bigotes mal peinados constituyen su cara nada agradable. Con su mano derecha indica que no se debe tener cuidado de él, pero en cambio empuña con la izquierda una respetable porra. Su traje es militar, y su túnica de color amarillo.

Hiá yuên *(Distribuidor de las virtudes).*—Este personaje de la mitología china, si bien se le representa con larguísimos pero escasos pelos en las barbas, tiene un tipo agradable, y el conjunto de su traje le constituye en uno de los más elegantes. Está sentado en un magnífico sillon, y los detalles y adornos de sus vestidos son tan ricos y de buen gusto, que constituyen una presencia sumamente bizarra. Pende de su cuello una venera con cincelados de oro, cubre su cabeza un sombrero de ceremonias, y sostiene cuidadosamente con ambas manos cierto objeto emblemático.

Hoâ-tô *(Brillante operario).*—Este personaje se asegura era un cirujano de gran celebridad entre los chinos,

en términos que áun hoy llora el mundo entero la pérdida de sus obras. Se proponia curar toda clase de enfermedades, sacando los intestinos al paciente, lavándolos y volviéndolos á su lugar. Cierto dia se vió acometido el emperador de un fuerte dolor de cabeza, y envió á llamar al famoso *Hoâ-tô*, quien ofreció curarle inmediatamente sacándole los sesos para lavarlos con la delicadeza que acostumbraba, pero creyendo el emperador que queria matarle, ordenó que degollasen en seguida al bárbaro cirujano. Noticiosa su mujer de lo acaecido cogió todos los libros de su marido y los arrojó al fuego.

Xuń-fung̅-vl *(Orejas que siguen al viento).*—El diablo orejudo que todo lo oye, y á quien pintan los chinos en las puertas de los templos á mano izquierda del diablo escudriñador.

Seria, en fin, muy numerosa la série de personajes fabulosos que se ven representados en los espejos mágicos, en las copas de grandes ceremonias, en los vasos de bronce para las fiestas religiosas, en los broches de los cinturones, en las piedras preciosas de las veneras de las manos, y hasta en las porcelanas, en las armas, en los muebles, en los utensilios. Pero como no hemos visto publicada hasta hoy en ningun libro europeo esta série de divinidades chinas, pues tomamos estas noticias de datos inéditos de misioneros españoles, que con notable valentía viajaron por el Celeste Imperio, indicaremos algunas otras personificaciones simbólicas, sin describir sus trajes y atributos, para no hacer interminable esta monografía.

Kūei-sing̅ *(Estrella principal).*—Estrella que consideran por patrona de sus estudios los doctores y los estudiantes chinos, y la ofrecen sacrificios implorando su auxilio.

Kuan-fù-çsu *(Varon robusto).*—Compañero del famoso *Chāng-fȳ*, cuyas virtudes en grado heróico fueron matar, robar y debelar á su legítimo dueño.

Hôa-kuang̅ *(Vistoso resplandor).*—Bonzo venerado por Dios, de quien dicen los chinos que penetró en los infiernos y los saqueó para sacar de allí á su madre.

Hò-tĕ-sing̅-kiūn *(Monarca de las estrellas que tienen virtud ignea).*

Hôei-tô *(Terror del mundo).*

Kīn-lûng-szú-tá-vâng *(Dragon dorado).*—Gran rey del dragon dorado.

Hûng-hây-vl *(Dios rojo).*—El Dios de los rubios entre los chinos.

Hoâng-lîng-kūon *(Intendente de ciertas almas).*

Hoá-kiĕ-tá-ty *(Emperador poderosísimo).*—El emperador de las hazañas.

Hò-xîn *(Espíritu igneo).*—El Dios del fuego entre los chinos.

Kūng-çsâo *(Guardian de los abuelos).*—Bonzo venerado por Dios.

Kúo-kiù *(Viandante).*—Bonzo.

Kiū-kūng *(Abuelo carretonero).*—El Dios de las carrozas.

Kiāng-çsù-yâ *(Ejemplar de fortaleza).*

Mŏ-lý-hūng *(Ascua abrasadora).*

Mŏ-lý-xeú *(Abogado de la vida larga).*

Mŏ-lý-hài *(Mar de ojos lucrativos).*

Mā-vâng *(Rey de caballos).*

Lỳ-lô-chā *(Red barredera).*

Lûng-niù *(Hija del dragon).*

Lûi-çsù *(Abuelo de las centellas y rayos).* — El dios tonante.

Lûi-çseńg-çsù *(Hijo intrépido).* — El hijo del rayo.

Lûi-xin̂ *(Espíritu de rayos).* — Dios fulminante.

Lù-pan̄ *(Claro y refulgente).* — Bonzo.

Tá-tú-foĕ *(Héroe de gran vientre).*

Pun̄g-tien̄-pĕmà *(Caballo blanco conquistador de los cielos).*

Sien̄-fun̄g *(Jinete que va delante).* — Capitan de infantería.

Peù-mù-kun̄g *(Palacio materno).* — Gran diosa que habita en la Ursa mayor.

Pù-yeǹ *(Singular misericordia).* — Bonza.

Pun̄g-hai-lao-lun̂g *(Dragon anciano del mar oriental).*

Nan̂-kiĕ-lào-jin̂ *(Anciano que habita muy al Sud).*

Pĕ-hài-lun̂g-vang *(Dragon del septentrion).* — Rey que domina el mar septentrional.

Muên-kuōn *(Mandarin de puertas).*

Mŏ-lý-çsin̄g *(Héroe verde con ojos agudos).*

Ché-chĕ. — Nombre que dan los chinos á los dos diablos, el orejudo que todo lo oye y el escudriñador.

Xaǹg-yuên *(Virtud sobresaliente).*

Tý-Çsàng-van̂g *(Rey de los tesoros de la tierra).*

Vên-chān̄g *(Floreado resplandor).* — Dios de los signos celestes.

Vēn-yuên-sai *(Capitan bondadoso).*

Tun̄g-yŏ-tá-tý *(Gran emperador montañés).* — El emperador de las montañas orientales.

Tù-ty *(Dios terrestre).* — Espíritu guardian de pueblos y barrios entre los chinos.

Tien̄-heú *(Emperatriz del cielo).* — Divinidad celeste de los chinos.

Tień-niu *(Madre de relámpagos).* — La diosa de los relámpagos.

Suńg-Sen̄g-szū-mà *(Pedagogo de los estudiantes).*

Çsâipĕ-sing-kiūn *(Monarca de estrellas y riquezas).* — El dios de las riquezas.

Çsien̄-lý-yeǹ *(Ojo que alcanza á ver mil millas de distancia).* — El diablo escudriñador, portero de los templos.

Çsùi-sūn-nian̂g-nian̂g *(Reina de los nietos).*

Yn̄g-v̀-tá-tý *(Gran emperador de la milicia).*

Yŏ-van̂g *(Rey de las medicinas).*

Yuên tan *(Orígen de la valentía).*

Yen-kuang *(Ojos luminosos).*—Diosa.

Yn-yuên-say *(Originario capitan de las victorias).*—El Dios de las victorias.

Yang-jin *(Álamo sincero).*—El dios de los álamos entre los chinos.

Las figuras que hasta aquí hemos indicado, y que no hemos visto citar en ningun libro europeo, no existen en el Museo Arqueológico Nacional, pero este departamento posee otras figuras simbólicas, que se hallan estrechamente unidas á la religion china, y que es preciso conocer si queremos explicar los adornos de los espejos mágicos, de los trajes, de las porcelanas, de los marfiles, bronces y demás objetos arqueológicos del Celeste Imperio. Nos referimos á las diversas clases de dragones y otros animales más ó ménos fantásticos que adornan tambien los espejos mágicos, los vestidos, los muebles, los adornos, los jarros y mil curiosos objetos de la grandiosa seccion histórico-etnográfica.—Los primeros hombres de las Cien familias, como la historia llama á la antigua nacion, dice un diligente escritor, ¿fueron acaso testigos de las últimas convulsiones del globo? ¿Habrian visto los reptiles monstruosos, los increibles animales de que Cuvier nos ha hecho conocer las formas por medio de sus restos fósiles? Casi lo afirmaríamos sólo con examinar sus dragones. Saurios gigantescos de cuatro patas armadas con garras robustas, terminando con espantosa cabeza, llena de escamas y con fuertes dientes, ofrecen un aspecto terrible. Los hay de diversas clases: El *Long*, dragon del cielo, animal sagrado por excelencia; el *Kau*, dragon de montaña, y el *Li*, dragon del mar. En la palabra *Long*, el Diccionario de Khan-hy hace la descripcion siguiente: «Es el mayor de los reptiles con piés y con escamas; puede volverse oscuro ó resplandeciente, sutil y delgado, grueso y grande; volverse corto ó alargarse cuanto quiera. En la primavera se eleva hácia los cielos: en el otoño se esconde entre las aguas. Hay el dragon con escamas, el dragon alado, el dragon con cuernos, el dragon sin cuernos, en fin, el dragon enrollado sobre sí mismo, que todavía no ha tomado vuelo hácia las regiones superiores.»—La figura del dragon es atribuida por los chinos á muchos inmortales. La aparicion de este sér sobrenatural tiene lugar, segun el Chu-King, en circunstancias extraordinarias, tales como el nacimiento de un gran emperador, el comienzo de un reinado favorable á los hombres: entónces el dragon atraviesa los aires, frecuenta los palacios y los templos, y se deja ver de los filósofos.—El *Khi-lin* es tambien un animal de buen augurio, con el cuerpo lleno de escamas, y una cabeza parecida á la del dragon; sus cuatro piés son delgados y terminan con pezuñas hendidas como las del ciervo: es bueno y cariñoso, á pesar de su formidable apariencia, en términos que en su veloz carrera, procura no pisar ni tan siquiera al más insignificante gusano.—El perro de Fo, ó de Corea, que no debe confundirse con el anterior sér fabuloso, tiene los piés armados de garras, el rostro arrugado, con agudos dientes y crines rizadas. Su aspecto general le haria tomar por un leon modificado por la fantasía oriental. Antiguamente se le llamaba *chimera*. El perro de Fo es el defensor habitual de los umbrales de los templos, y de los altares búdicos, siendo muy comun su representacion.—*Caballo sagrado*. La historia refiere que en el momento en que Fu-hi intentaba combinar los caractéres propios para expresar las diversas formas de la materia y las relaciones de las cosas físicas é intelectuales, salió del rio un caballo maravilloso, llevando sobre el lomo ciertos signos con los que el filósofo legislador formó los ocho koua que han conservado el nombre de manantial de los caractéres.—El *Fong-hoang*, ave inmortal y singular, se hospeda en lo más elevado de los aires y no se acerca á los hombres sino cuando tiene que anunciarles acontecimientos dichosos y reinados prósperos. Se le reconoce fácilmente por su cuello y cabeza adornados de sedosas plumas, y su cola parecida á la del argos ó pavo real.—En el Museo Arqueológico existen con el número antiguo 1646 dos figuras de aves hechas de raíz de árbol, la una zancuda (alto 38 cent.), y llevan el nombre de *Fong-hoang*, que las dimos al hacer el Catálogo general de las colecciones etnográficas, no tanto porque pudiesen representar la ave inmortal del Celeste Imperio, cuanto porque en chino *fong-hoang*, quiere decir ave fabulosa.

El estudio de estos séres fantásticos es indispensable para poder apreciar los adornos de los espejos mágicos y de los vasos y bronces chinos, pues desde la más remota antigüedad habian adoptado los soberanos el fong-hoang por símbolo, y le hacian representar en los objetos de su uso. Más adelante le sustituyó el dragon, y el ave sagrada fué insignia de las emperatrices.—En el Museo Arqueológico Nacional hay un *cuei-u* (venera de las manos) que es de madera, con dos adornos de piedra blanca, dura, en que están grabados el ciervo y el ave *fong-hoang*, símbolos chinos de la inmortalidad

(Long. 45 centímetros).—El dragon imperial tiene sus piés armados con cinco garras, y es tambien atributo del hijo del emperador y de los príncipes del primero y del segundo rango. Los príncipes del tercero y del cuarto rango usan el dragon de cuatro garras; pero los del quinto rango y los mandarines, sólo tienen por emblema una serpiente con cuatro garras, llamado Mang (1). Pero aparte de estos séres sagrados y fantásticos de que acabamos de hablar, tambien pueden tomar su valor simbólico ciertos animales más comunes. El ciervo blanco, el ciervo del Ganges, la grulla, son símbolos de la longevidad. Cuéntase de los ánades llamados mandarines, que tienen tal pasion por su compañera, que si la hembra muere, fallece de sentimiento el macho, cuando se le separa de su lado, siendo por lo mismo considerado como tipo de fidelidad conyugal.

Pero no son sólo los animales y los séres feroces los que sirven de símbolo en el lenguaje figurado de los antiguos monumentos y artefactos chinos. Sirven tambien los elementos, los meses del año, los colores y hasta las formas de las cosas. Como segun los sabios chinos las cosas están sometidas al principio masculino ó *yang*, el sol, el fuego y todos los fenómenos del órden moral más elevado, son representados por lo que es circular ú oval, así como por las divisiones impares. El principio femenino ó *yn* domina cosas de un órden inferior, como la luna, la sombra, la tierra, etc., y se representa por el cuadrado, el rectángulo y los números pares. Segun las formas que tengan ciertos muebles, ciertos jarrones, vasos, etc., podremos comprender su uso, su significacion, su destino religioso, segun el rango de la persona á quien debe servir, segun la fiesta en que deba figurar, ó el culto de espíritus de órden superior ó secundario á que se destine, etc., etc. Ciertos actos supremos como los sacrificios á Chang-ti, la inauguracion de las labores del campo, la venida de la primavera, corresponden al emperador; otras ceremonias son de las atribuciones de los príncipes, ó de los mandarines de primer órden, y hé aquí por qué combinando los colores, las formas y los séres simbólicos puede reconocerse si un ejemplar es más ó ménos importante, más ó ménos histórico y digno de llamar la atencion de los artistas y de los arqueólogos.

Los signos del zodiaco chino podria decirse que son los doce tchy periódicos del cielo de sesenta años, representados por animales, correspondiendo á las doce lunas. Sus nombres comenzando por el Norte son los siguientes: Noviembre, *el raton.*—Diciembre, *el buey.*—Enero, *el tigre.*—Febrero, *el conejo.* —Marzo, *el dragon.*—Abril, *la serpiente.*—Mayo, *el caballo.*—Junio, *la liebre.*—Julio, *el mono.*—Agosto, *la polla.*—Setiembre, *el perro.*—Octubre, *el jabalí.* Si añadiésemos la significacion de muchos arbustos, plantas y flores, podria hacerse una larga lista de figuras simbólicas.

Hemos dicho que tambien ha de tener presente el arqueólogo para la interpretacion de los objetos y artefactos el simbolismo de los colores y de las formas. En efecto, con saber que nada es caprichoso ni fantástico en la China, es decir que nada puede hacerse que no se halle previsto, limitado ó reglamentado por leyes antiquísimas, en muchas cosas á que apenas fijan su atencion los pueblos europeos; se comprenderá que no depende, por ejemplo, del capricho del dueño de una casa, el que sean las tejas de tal ó cual color, como tampoco las puertas, las ventanas y las paredes. La literatura china ofrece á cada paso pruebas de estas respetables costumbres. En la novela titulada *Las dos hijas literatas,* se describe de este modo una residencia imperial.—«Por todas partes se veian tejas esmaltadas de verde. Las murallas exteriores relumbraban con la brillantez del bermellon.»—Y cuando se pregunta á un bonzo por el nombre del poseedor de aquella magnífica residencia, responde: «Hé ahí un palacio de recreo del emperador. ¿No habeis observado que los techos están cubiertos de tejas esmaltadas de verde, y que los muros están pintados de color rojo? ¿Cuál es el magistrado, cuál es el príncipe ó el magnate que se atreveria á usurpar semejante decoracion?»—Esta distincion en los colores de las diversas partes de los edificios, segun están destinados á la familia imperial, á la religion, á los príncipes, á los tribunales, etc., puede tambien comprobarse muy bien con ejemplares arqueológicos del Museo Arqueológico Nacional, pues existen en su coleccion etnográfica representaciones diversas *(Co-yang-joa-siang)* que son otros tantos cuadros con pinturas chinas, muy bastantes para dar á conocer la arquitectura y ciertos símbolos del Celeste Imperio. Uno de estos cuadros es el palacio de *Yong-Tching*, ántes de que fuese emperador. Cuando reinó su hijo *Kien Long*, le cedió á los lamas para que sirviese de pagoda, y era uno de los mejores palacios de Pe-King (Núm. 1764). Representan otros cuadros el templo de Confucio ó *Khoung-fou-treu*, príncipe de los filósofos chinos que vivia bajo la dinastía de los emperadores Tcheu, 500 años ántes de Jesucristo (Núm. 1765).

(1) *Hist. de la Céramique*, par Albert Jacquemart.

Tribunal de los chinos con diversos delincuentes y distintas clases de suplicios (Núm. 1766). Un Tribunal ó consejo superior (Núm. 1767). La entrada de un gran mandarin en el Consejo (Núm. 1768). La comitiva de una jóven desposada que sale de la casa paterna para pasar á la de su futuro esposo, yendo dentro de su elegante palanquin donde no puede ver ni ser vista (Núm. 1769). Acompañamiento de un gobernador de provincia que sale de su palacio (Núm. 1770). Exequias fúnebres (Núm. 1771). En todas estas antiguas pinturas, pueden estudiarse los usos y costumbres de la nacion de que nos ocupamos. Aun hay más en el Museo Arqueológico, pues se conservan en él dos *fang-yang-tz* ó modelos de casas, con los números 1793 y 1794 del antiguo *Catálogo general de las colecciones histórico-ethnográficas* del Museo de Ciencias Naturales, que representan dos palacios de madera pintada, pero que sus colores pueden determinar la clase de uso á que estaban destinados.

Los libros más antiguos de la china nos han conservado las leyes á que obedece este simbolismo pictórico. Los colores fundamentales son cinco, correspondiendo á los elementos agua, fuego, madera, metal, tierra, y á los puntos cardinales. El *Comentario de Li-Ki* dice lo siguiente: «El color rojo, corresponde al fuego y al Sud; el negro, pertenece al agua y al Norte; el verde, corresponde á la madera y al Este; el blanco, pertenece al metal y al Oeste.» «Los ritos observados durante las tres dinastías han sido siempre los mismos, y estos ritos han sido constantemente reverenciados por el pueblo. Si alguna cosa ha obtenido modificacion, ha sido meramente el color blanco ó el color verde, característico de tal ó cual dinastía.» Las dinastías á que aquí nos referimos, son nada ménos que las de Nia, Han y Cheu, que existieron desde 2205 años ántes de J. C., hasta el año 264 de nuestra Era.

En otro libro, en el *Tcheu li*, ó los ritos de Tcheu, desde el siglo duodécimo al siglo octavo ántes de la era vulgar, se lee lo siguiente sobre representaciones y combinaciones de los colores: El trabajo de los *hoa-hoei* ó bordadores en color, consiste en combinar los cinco colores.—El lado del Oriente, es el lado azul. El lado del Mediodía, es el lado rojo. El lado del Occidente, es el lado blanco. El lado del Norte, es el lado negro. El lado del cielo, es el lado azul oscuro. El lado de la tierra, es el lado amarillo. El azul se combina con el blanco. El rojo se combina con el negro. El azul oscuro se combina con el amarillo. — La tierra está representada por el color amarillo: su figura especial es el cuadrado.—El cielo varía segun las estaciones.—El fuego es representado por la figura de círculo.—El agua está representada por la figura del dragon.—Las montañas son figuradas por un gamo.—Los pájaros, los cuadrúpedos, los reptiles, son representados tales cuales son.» Por singulares que parezcan estos principios, es indudable que, como observa un erudito porcelanista, hallen su inmediata aplicacion: la dinastía de los Ming habia adoptado por distintivo el color verde; los Tai-Thsing tomaron el color de la tierra ó amarillo, y de aquí resulta que en las obras de cerámica ó en los vasos en que predominan estos colores, pueda precisarse más fácilmentente su destino y su época ó antigüedad.

No en valde hemos dicho que era imposible dar á conocer las porcelanas, los marfiles, los bronces, y los objetos raros y curiosos que, procedentes del Celeste Imperio, se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, sin llamar la atencion acerca de la teogonía y de los símbolos de la nacion china.

Pero esta dificultad hubiera sido mayor para explicar la forma de los espejos mágicos. Con el núm. 1680 del antiguo *Catálogo* de las colecciones histórico-etnográficas del Museo de Ciencias Naturales, y con el nombre de *Cung-sii-chang-cóu*, es decir, *animales fantásticos*, se conservan hoy en el Museo Arqueológico Nacional dos pequeños espejos metálicos que tienen por sustentáculo dos animales fantásticos. El uno es escamoso, y el otro tiene un cuerno en el vértice. Son de bronce, y miden una altura total de 20 centímetros. Los ejemplares de que nos ocupamos son unos espejos de metal, que naturalmente no podian poseer virtudes nigrománticas; ni podian haber sido construidos por magos orientales, ni producir maléficos efectos sobre el rostro de las bellas damas del Celeste Imperio, que contemplan en ellos sus facciones. Su nombre en chino es el de *theou-kuang-kien*, ó *espejos que se dejan penetrar por la lvz*, creencia que procede de un error popular. Conócense los espejos mágicos desde muy antiguo, en términos que Tchin kouo, escritor que vivia en el siglo XI, ya habla con admiracion de ellos en sus memorias tituladas *Mong-ki-pitan* (1), y el poeta Kinma los ha celebrado en sus versos. En la enciclopedia titulada *Ke-tchi-king-youen* (2), se les describe diciendo que, en los espejos *Theou-kuang-kien*, si se reciben los rayos del sol sobre su cara puli-

(1) *Mong-ki-pitan*, lib. XIX, fól. 5

(2) *Ke-tchi-king-youen*, lib. LVI, fól. 6 y siguientes.

mentada, se reflejan fielmente en la imágen del disco los caractéres ó flores en relieve que se hallen en su reverso ó parte posterior. ¿Y cómo se verifica tan maravilloso efecto? ¿Débese este efecto sorprendente á la habilidad de los artistas que los construyen, ó al poder de los Génios que pueblan la atmósfera del Celeste Imperio? Hasta la época de los emperadores mongoles, ningun autor habia sabido explicar el secreto de semejante fenómeno. Ou-tseu-hing, que vivia durante esta dinastía, entre los años 1260 y 1341, fué el primero que le dió á conocer en los siguientes términos: «Cuando se coloca uno de estos espejos de cara al sol, y de manera que refleje sobre una pared muy »próxima la imágen de su disco, vénse aparecer limpiamente los adornos ó los caractéres en relieve que existen en »su reverso. La causa de este fenómeno procede del empleo hábilmente combinado del cobre fino y del cobre más »grueso ó más denso. Si sobre el reverso del espejo se ha colocado, vaciándola en un molde, la figura de un dragon »dispuesto en círculo, en la cara del disco se graba profundamente un dragon enteramente igual. Llénanse en »seguida las tallas profundas del grabado con cobre más grueso; incorpórase este metal al primero, que debe ser de »calidad más fina y superior, sometiendo el espejo á la accion del fuego; despues de lo cual se aplana y se bruñe la »superficie del espejo, sobre la que se extiende una ligera capa de estaño.—Cuando se pone de cara al sol el disco »pulimentado de uno de estos espejos preparados como se ha dicho, y se refleja su imágen sobre un muro, preséntanse »claramente las tintas claras y las tintas oscuras, que proceden unas de las partes más puras del cobre, y otras de »las porciones más groseras.»—El mismo erudito chino Ou-tseu-hing, á quien debemos la explicacion que precede, nos añade que vió romper en pequeños trozos un espejo de esta clase, habiendo reconocido por sí mismo la verdad de su descripcion (1).

La procedencia de los dos espejos chinos de metal de que nos ocupamos, ya ha sido indicada anteriormente, á saber: proceden de las colecciones histórico-etnográficas del Museo de Ciencias Naturales, comenzadas á formar durante el reinado de Cárlos III y continuadas en el de Cárlos IV. Ambos espejos, pues, fueron traidos á España como curiosidades chinas, dignas de presentarse á un soberano, en los últimos años del siglo pasado, por más que se desconozca la época indudablemente mucho más anterior de su construccion. Uno de ellos ha estado pintado de verde, lo cual prueba que perteneció á un personaje de rango superior. ¿Pero reflejan sus adornos al ser expuestos á los rayos del sol? Al ménos este efecto no le presentan los espejos chinos de nuestros Museos, lo cual nos hace presumir que el tiempo ha gastado su virtud mágica, ó que para que ésta brille con toda su pureza será preciso que los que los toman en sus manos estén iniciados en la religion de Buda ó de Confucio, cosa bien difícil en una nacion eminentemente católica como la española.

---

(1) *Notice sur les miroirs magiques des Chinois et leur fabrication*, par M. Stanislas Julien. (Extrait des Comptes rendus des séances de l'Académie des sciences, t. XXIV, p. 2 et 3.

5



2



3



4



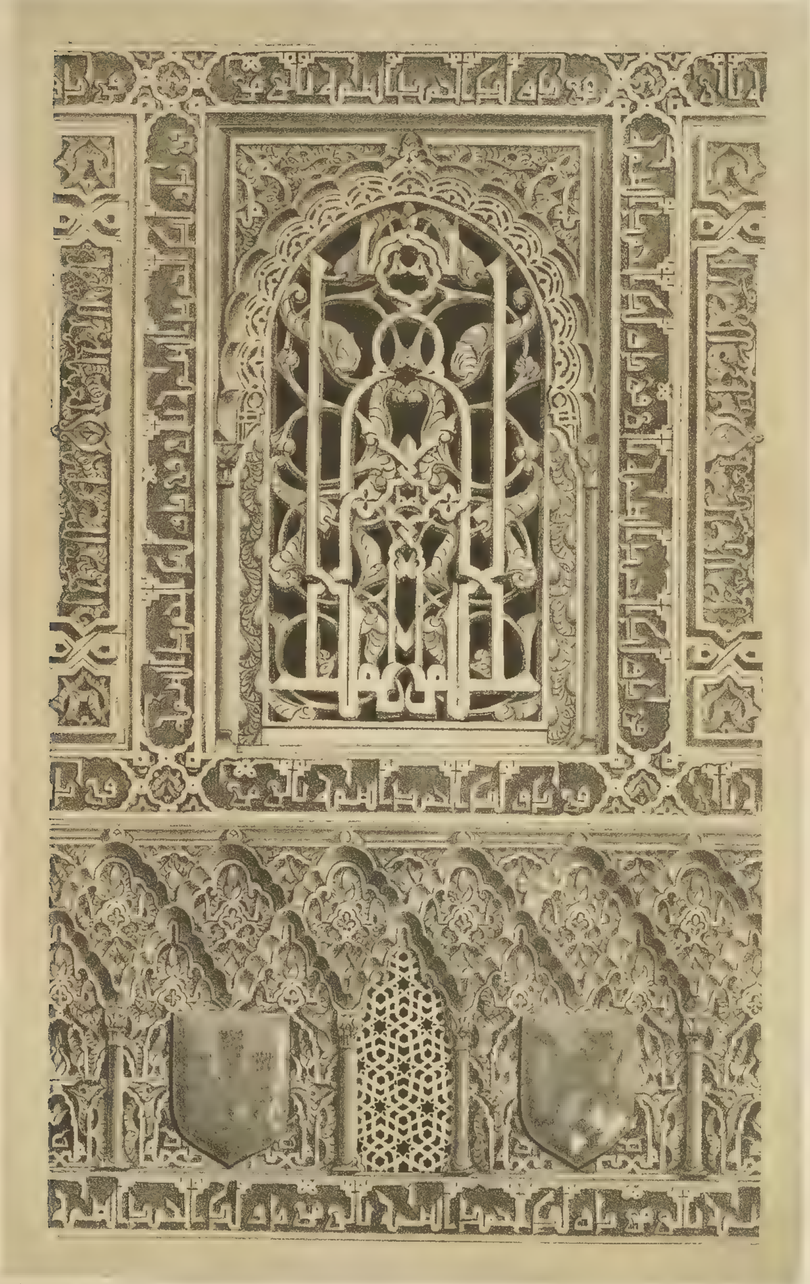
1



Contreras d.º y lit.º Lit. Donon Madrid

INSCRIPCIONES ÀRABES DE SEVILLA

1. Inscripcion de Sn Juan de la Palma (Museo Provincial de Sevilla) nº III 2. Inscripcion del Patio de las Doncellas del Alcázar, nº LXXI 3. Inscripcion del Salon de Embajadores, nº CCXLVI 4. Id. id. nºs CCXXXV y CCXXXVI. 5. Id. id. nº CCXLVIII



F. Contreras d.ḃº y l.ṫº Lit. Donon Madrid

ADORNO CENTRAL DEL FRISO,

que se conserva en el interior de la torre de justicia (Alcazar de Sevilla)

INSCRIPCIONES ÁRABES

DE SEVILLA,

POR

DON RODRIGO AMADOR DE LOS RIOS,

LICENCIADO EN LAS FACULTADES DE FILOSOFÍA Y LETRAS Y DE DERECHO,
É INDIVIDUO, QUE HA SIDO, DEL CUERPO FACULTATIVO DE ARCHIVEROS, BIBLIOTECARIOS Y ANTICUARIOS EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.

CONSIDERACIONES GENERALES.

I.

(1)



Hay pocas ciudades en Andalucía, que exciten tan vivamente como Sevilla, el interés del viajero, ya por la justa fama de que gozan universalmente sus magníficas fábricas arquitectónicas, ya por la hermosura incomparable de su cielo, y ya, en fin, por la fertilidad de sus campos y la belleza de sus renombrados jardines. Hermanados la naturaleza y el arte, han contribuido de consuno á hacer de esta rica metrópoli andaluza acaso la joya más preciada de la Península, y todas las edades, cual testimonio fehaciente de su predileccion, han depositado en ella el tesoro de sus creaciones, sembrando de maravillas el apacible recinto de la antigua *Iulia Romulea.*

Extremáronse á porfía en su embellecimiento, con la construccion de suntuosos edificios, pueblos tan diferentes como el romano y el muslime, no olvidado tampoco el hispano-visigodo: templos, thermas, palacios y acueductos, ennobleciéronla un dia durante la dominacion de los Césares; construcciones todas, de cuya grandeza deponen hoy tristemente muy escasas reliquias, como deponen las venerandas ruinas del *Anfiteatro* y los peregrinos cuanto vistosos *mosáicos*, que cada dia se descubren «en sus campos de soledad,» de la magnificencia en otro tiempo ostentada por la famosa *Colonia Italicense.* Alcázares de singular riqueza, Mezquitas opulentas, baños maravillosos, adornáronla tambien, durante la dominacion musulmana, oscureciendo tal vez con su esplendor el brillo de las artes gentílicas, y emulando con su ejemplo la imponente majestad de aquellas fábricas portentosas, que en señal de su gloria, dejó en ambas Españas el mundo antiguo.

Señoras ya de la Península las huestes vencedoras de Tariq y de Muza, y rendido al postre el ánimo de los sorprendidos visigodos, entregábanse sin resistencia las pocas poblaciones que habian logrado hurtarse al furor de los árabes, bajo el seguro de interesados pactos, cuyo cumplimiento dependia de la voluntad de sus dominadores. Dos veces, sin embargo, luchó Sevilla contra el torrente de las victoriosas armas agarenas, anhelando sin duda, en medio del universal naufragio, esquivar la suerte que la esperaba, bajo el dominio de los musulmanes; y otras dos veces, cediendo al violento impulso de la conquista, caía en poder de sus crueles enemigos, concitando su encono con el heróico esfuerzo de sus valientes hijos (713) (2).

(1) Inscripciones árabes del *Alcázar de Sevilla*, números IV y XXX.

(2) La Crónica anónima titulada *Ajbar Machmuâ*, señala aunque indirectamente el año de 713 (pág. 30); pero la mayor parte de los escritores sevillanos fijan el de 714, afirmando que permaneció Sevilla *quinientos treinta y cuatro años* en poder de los árabes (Morgado, *Hist. de Sevilla*, lib. I, cap. XIX fól. 34). No es fácil determinar con toda exactitud la fecha, en que tuvo lugar este acontecimiento, pues aunque podria acaso deducirse del tiempo que

Llamado á Siria, poco despues de conquistada aquella ciudad, el caudillo Muza-ben-Nosayr, sucedíale en el gobierno de Al-Andálus, su hijo, Abdu-l-Aziz, «home de mui buena palabra et mui esforçado et de mui buen sesso (1),» quien, al decir de un historiador árabe, «mantuvo firmemente su gobierno, defendió bien las fronteras y fué de los »mejores gualíes (2)» que hubo en España. Los historiadores sevillanos, siguiendo en esto la narracion del Moro Rásis, quien declara, al llegar á este punto, que Abdu-l-Aziz, (Belaçin), «fuesse morar á Sevilla, et fiço hy sus »cassas mui buenas et mui ricas,» no vacilan en afirmar, que habiéndose establecido en aquella ciudad el hijo de Muza, puso en ella su corte (3) y trató de ennoblecerla y repararla, labrando «un rico Alcázar para su morada (4):» apartándose otros de la general creencia, aseguran, no obstante, que habitaba Abdu-l-Aziz «en una alquería cerca de Sevilla, que se llamaba Kenisa Rebina, donde habia mandado edificar una Mezquita, y en ella se congregaba el pueblo á la oracion (5);» y otros, por último, refieren terminantemente que «eligió Abdu-l-Aziz por residencia una sinagoga ó iglesia de Judíos (6).»

Demostrado está hasta qué punto son exactas cada una de las afirmaciones trascritas, por lo que á la construccion del *Alcázar* se refiere (7), y no seremos nosotros, ciertamente, quienes insistamos en este particular, una vez probado el hecho de que el desgraciado sucesor de Muza hubo de elegir para su morada en Sevilla el cenobio consagrado por la piedad de Santa Florentina á la memoria de la mártir y vírgen sevillana Rufina, patrona, en union con su hermana Justa, de la ciudad del Bétis. Persuaden, sin embargo, las anteriores afirmaciones de que desde el momento, en que asegurada la conquista, se erige Sevilla en cabeza del reino musulman, comenzó para ella nueva Era de esplendor, siquiera fuese pasajero: trasladada en breve á Córdoba la corte de los gualíes (715), era esta ciudad objeto de la predileccion de los gobernadores de Al-Andálus, los cuales, á poco andar (138 H.—756 J. C.), dando la suprema investidura al fugitivo vástago de los Omeyas de Damasco, Abd-er-Rahman-ben-Moâwia, reconocíanle en Córdoba por Califa y señor independiente. Tal vez, como sucedia en Zaragoza, donde, segun el testimonio de un historiador, verificada la conquista y nombrado gobernador de aquella ciudad Hanáx-ben-Abdala-Asenani, «edificaba éste una Mezquita magnífica y una principal Aljama (8),»—comenzáran á labrarse en Sevilla durante el gualiato de Abdu-l-Aziz-ben-Muza, algunos edificios de esta índole, aprovechando, sin duda, como acontecia respecto del supuesto *Alcázar*, las fábricas existentes en aquella ciudad al tiempo de la conquista, arrancando de aquí aquella Era de construcciones maravillosas, que hallaban digna corona en los *Palacios* y *Alcázares* de los Amires Abbaditas.

Inútil empeño sería el de buscar, tanto en los historiadores árabes como en los cristianos, relacion, no ya circunstanciada y exacta, sino indeterminada y vaga, de las edificaciones llevadas á cabo en Sevilla durante la existencia del Califato de Córdoba: reducida á la categoría de capital de provincia y dependiente, por tanto, de la fastuosa corte de los sucesores de Abd-er-Rahman I, no era natural que se labrasen en ella edificios de la grandeza de la gran *Mezquita Aljama*, ni de la suntuosidad de los *Alcázares*, levantados tambien en Córdoba por aquellos, por no exi-

---

duró el gualiato de Abdu-l-Aziz, difieren notablemente en este punto, así las crónicas arábigas como las cristianas. Aben-Adharí de Marruecos en sus *Historias de Al-Andálus* (pág. 58), dice que «fué su muerte (la de Abdu-l-Aziz) á principios de Ředjeb del año 95 (715 de C.) (a),» y que «duró su gualiato un año y diez meses (pág. 59);» la *Crónica del Moro Rasis*, sin señalar fecha, expresa que «reinó dos años (pág. 83).» Conde escribe: «fué la muerte de Abdelaziz en fin del año 97 de la Hégira (*Hist. de la dom. de los árab.*, t. I, cap. XIX, p. 63);» la crónica de *Ajbar Machmuá* (pág. 32), declara expresamente que murió á fines del año 98 (Agosto ó Setiembre de 717); el cronicon Albendense (*España sagrada*, t. XIII), dice «Abdelaziz Iben Muz. regn. a. II. mens. VI;» el arzobispo don Rodrigo en su *Historia Arabum:* «regnaverat autem tribus annis.» Resulta pues, de los testimonios alegados que es de todo punto imposible señalar la fecha, en que hubo de ser segunda vez sometida Sevilla al yugo islamita, si bien constando el hecho de que acaeció durante el cerco de Mérida, cuya ciudad se entregó á Muza á principios de Xagual del año 94, parece comprobarse lo que hemos señalado en el texto.

(1) *Crónica del Moro Rasis*, pág. 80.

(2) *Historias de Al-Andálus* de Aben-Adharí de Marruecos, pág. 58.

(3) Conde, *Historia de la dominacion de los árabes en España*, t. I, cap. XVII, pág. 57 (ed. de 1820).

(4) Espinosa, *Historia, antigüedades y grandezas de la ciudad de Sevilla;* 1.ª pte. lib. III, cap. II, fol. 115. En la acreditada *Revista* sevillana *de Ciencias Literatura y Artes*, publicada bajo la direccion de D. Manuel Cañete y D. José Fernandez Espino, á fines de 1855, se escribe, como cosa corriente y conocida, respecto de la cual no cabe controversia, que el *Alcázar* fué obra «de Nazar y de Abdalaziz» (pág. 441 del t. I.)

(5) Conde, *Hist. de la dom.*, t. I, cap. XIX, pág. 62.

(6) Fernandez y Gonzalez (D. Francisco) en las notas á la traduccion de las *Historias de Al-Andálus*, escribe: «En un pasaje de Ad-Dobbí, citado »por Borbon, se dice expresamente que Abdu-l-Aziz eligió por residencia una sinagoga ó iglesia de judíos (pág. 58).»

(7) Nuestro muy amado Padre, en la *Monografía* titulada: *Puertas del Salon de Embajadores del Alcázar de Sevilla*, inserta en el tomo III del Museo Español de Antigüedades, desvaneciendo el erróneo supuesto, hasta nuestros dias perpetuado, de que Abdu-l-Aziz edificó un Alcázar con el mismo emplazamiento del actual, prueba hasta la evidencia que el hijo de Muza habitó un cenobio consagrado á Santa Rufina.

(8) Conde, *Hist. de la dom. de los árab. en España*, t. I, cap. XVI, página 54.

(a) Marzo de 7[illegible], escribe su traductor.

girlo la consideracion oficial que lograba dentro del Califato. Gobernada, no obstante, por gualíes, no ménos fastuosos en verdad, que los mismos Califas, de quienes se declaraban imitadores y áun émulos, no seria de extrañar ciertamente que, renovada en mucha parte la poblacion por el trascurso del tiempo, los hábitos y costumbres de los dominadores y áun por sus mismas necesidades, se erigieran en la antigua Hispalis fábricas, acaso tan peregrinas, ya que no tan grandiosas, como las referidas de Córdoba.

Mas truécase ya en certidumbre este natural supuesto, cuando—deshecha por muerte del famoso caudillo y hagib de Hixem II, Mohámmad-Abi-Amer Al-Manzor, aquella unidad artificial del Califato, no sin contradiccion y sin esfuerzo sustentada hasta entónces por los Abd-er-Rahmanes,—y apoderados sucesivamente del mando Suleyman, Aly-ben-Hammud El-Edrisí y su hermano Al-Cásim-ben-Hammud-Al-Mamun (1), era al fin nombrado Cadí de Sevilla Mohámmad-ben-Ismail-ben-Abbad, hijo de Ismail-ben-Abbad, quien «por su prudencia y riquezas, ántes «y despues de la guerra civil, logró tener mucha autoridad y consideracion en Andalucía, *y vivia con aparato y »ostentacion poco diferente de la de un Rey*, tanto que ningun particular en España le igualaba en esto (2).» Reinó Al-Cásim sin contradiccion alguna «hasta la luna de Rabié-al-agual de 412 (Junio ó Julio de 1021), en que su »sobrino Yahya, habiendo pasado el Estrecho y levantado un ejército en Málaga, ciudad de su señorío, se preparó á »sostener con las armas en la mano sus justos derechos al trono de Córdoba (3).» No se atrevió á esperarle Al-Cásim, y abandonando su corte, se refugió en Sevilla, donde contaba con gran número de parciales: vencida al fin la insurreccion acaudillada por Yahya, tornó á Córdoba, cuyos desafectos moradores no esquivaron manifestarle su animadversion, hasta que, apretado en su mismo Alcázar, vióse obligado á salir de la ciudad, buscando su salvacion en Jerez (4). Estas convulsiones políticas que sin interrupcion se sucedian en Córdoba, despertando la ambicion de los gualíes, acabaron por destruir aquella sombra de poder que aún conservaban los sucesores de Hixem II, proclamándose independientes las provincias, y declarándose señores de ellas sus antiguos gobernantes.

Tal aconteció en Sevilla con Mohámmad-ben-Ismail-ben-Abbad, á quien habia confiado el gualiato de aquella ciudad el Califa Al-Cásim-ben-Hammud, al tomar posesion del trono de Córdoba. De ánimo inquieto y ambicioso, procuró extender los límites de su imperio, cercando á Carmona, y legitimando sus interesados proyectos con la fábula de que «el rey Hixem-Almuyad-ben-Alhaken (Hixem II), del cual ya tiempo ántes nada se sabia, habia »ahora parecido en Calatrava, y que este desgraciado Príncipe habia venido á implorar su auxilio, y se valia de él »para recuperar el trono de España;» añadiendo «que él *le tenia hospedado en su Alcázar*, y le habia prometido »restituirle en su reino (5).» Natural parece, conocidos estos hechos—y una vez constituida la España árabe en tantos reinos y señoríos como provincias contó durante el Califato,—que las nuevas necesidades creadas desde luego por la desusada representacion que alcanzaron las ciudades, cabeza de cada uno de los reinos de Táifa, haciendo indispensable el régio aparato propio de la investidura que tomaban para sí los antiguos gualíes, contribuyeran poderosamente á su embellecimiento con la construccion de toda clase de edificios. No de otra suerte hubo de acontecer en Sevilla, enriquecida ya con la morada de Ismail-ben-Abbad, padre de Mohámmad, el fundador de su dinastía, de cuya grandeza hemos hecho arriba mencion; morada que acaso, al alzarse Mohámmad con el señorío de Ixbilia, fué residencia del Amir, y mereció el nombre de *Alcázar*, con que le designa algun historiador, refiriendo la ya citada fábula, á cuya sombra procuraba aquél dilatar sus dominios.

No hace muchos años que en las excavaciones, llevadas á cabo en Sevilla para establecer en el antiguo solar que fué *Convento de San Francisco* la anchurosa *Plaza Nueva*, se descubrió una lápida de mármol blanco, con inscripcion cúfica, que en otro lugar insertamos. De ella se deduce que, siendo realmente monumento sepulcral, debió existir, sin duda en aquel sitio, durante el gualiato de Mohámmad-ben-Ismail-ben-Abbad y el Califato de Al-Cásim-ben-Hammud-al-Mamun, cuyo nombre ostenta, una *ráudha* ó *macbora*, y acaso tambien una Mezquita de verdadera importancia, pues que allí estaban depositados los restos del general en jefe (الامير الكبير) del ejército de Al-Cásim Al-Mamun. Imposible de todo punto es hoy, sin embargo, el determinar las construcciones debidas á los Benu-

(1) A este Califa se refiere la inscripcion núm. I de las contenidas en la primera parte de la presente *Monografía*.
(2) Conde, *Obra citada*, t. II, cap. I, pág. 7.
(3) *Memorial Histórico Español*, t. III, pág 413.
(4) Conde, t. I, cap. CXXIII, pag. 60[illegible].
(5) Conde, t. II, cap. II, pag. 1[illegible].

Abbad, conservándose sólo la memoria de algunas de ellas, por los elogios con que se extremaron los poetas árabes en enaltecer su fama y su grandeza; pero fácil es de comprender que hubieron de ser aquellas dignas de los encomios con que eran celebradas, si, áun teniendo en cuenta lo hiperbólico de la frase, observamos que para expresar la muerte de Mohámmad-ben-Ismail, escribian que «atajó Dios sus pasos... y le trasladó *de los Alcázares de Sevilla á »los del paraiso* (1);» con lo cual claramente se revela que hubo el fundador de la dinastía Abbadita, hallando quizás impropio de su alta jerarquía el maravilloso Alcázar labrado por su padre Ismail-ben-Abbad, de construir otro superior en suntuosidad y riqueza, y digno de ser comparado con los alcázares del paraíso.

Refieren tambien los escritores árabes, al enumerar las prendas que adornaban al sucesor de Ben-Ismail, que era éste «muy voluptuoso y amigo de mujeres,» y que «ya en tiempo de su padre *tenia un precioso Harem* con setenta »esclavas hermosas de diferentes países, traidas á gran precio, y mantenidas con profusion y prodigalidad (2);» mostrando con tal aserto que hubo de existir otro edificio ó *Palacio*, distinto de los dos anteriores, destinado á servir de morada á las mujeres del príncipe Mohámmad-ben-Abbad-Al-Mòtadhid, en el cual se hallaba aquel *precioso Harem*, capaz de albergar con toda holgura las «setenta esclavas,» de que los indicados narradores hacen mérito. Tachábanle, por esto sin duda, de poco religioso, pues que desvanecido entre los placeres que le brindaba este palacio, «en los veinticinco castillos de su señorío no edificó sino una *Aljama* y un *almimbar* (púlpito),» labrando en cambio en la ciudad de Ronda una hermosa casa de placer para su recreo.

Obtiene, sin embargo, alta opinion y justificado renombre entre los mismos escritores, su desgraciado hijo Mohámmad-ben-Abbad-Al-Mòtamid-Al-Cásim, cuya extraordinaria magnificencia se empleaba durante el primer período de su vida pública (3) en la construccion ó engrandecimiento del *Palacio de Charâdjib*, celebrado, no sin razon, con el título de *soberbio alcázar*, que no esquivaba el mismo príncipe en concederle, al cantar sus excelencias en una de sus más apasionadas poesías. La suntuosidad y grandeza de la fábrica, y la extremada riqueza de su peregrina decoracion, en que se hermanaban al par, con la representacion de leones, elefantes, gacelas y caballos, muy preciadas estátuas de mármol, destinadas á halagar la sensualidad del futuro señor de Sevilla, convertian aquel edificio en una de las maravillas del arte mahometano en la Península, y daban claro testimonio del poderío del príncipe en cuyas manos habia de extinguirse en breve el brillo de su gloriosa dinastía. Dilatados sus dominios, una vez ya en el trono de sus mayores, con la posesion de Córdoba y de Múrcia, y reputándose, no sin razon, el más poderoso Amir de toda España, anhelaba oscurecer con la fama de su nombre la de los Califas cordobeses, engrandeciendo y hermoseando sus *Alcázares*, protegiendo á los poetas que enaltecian sus triunfos, y fundando en Sevilla, su patria y habitual residencia, todo género de edificios públicos, en cuyo número se contaban Mezquitas, baños, acueductos, hospicios y hospitales.

Buena prueba nos ofrecen de su munificencia insignes monumentos epigráficos, tales como las lápidas de la *Iglesia colegial de San Salvador*, y la de *San Juan de la Palma*, que en su lugar insertamos, acreditando la primera que atendió siempre Al-Mòtamid con particular esmero á la conservacion de las Mezquitas (4), no descuidando, cual persuade la segunda, el completarlas con la construccion de alguno de sus miembros más importantes. Llama desde luego y más principalmente la atencion la inscripcion de *San Juan de la Palma*, conservada hoy en las galerías del *Museo provincial de Sevilla*, porque manifestándose en ella ser obra de la madre del príncipe Ar-Raxid Abú-l-Hoseyn Obaido-l-láh, hijo de Al-Mòtamid, la ereccion de la *assumúa* ó minarete, se expresa terminantemente que se hizo *en su Mezquita*, esto es, en la Mezquita particular de la esposa de Al-Mòtamid (بمسجدها) (5), lo cual parece demostrar que hubo de existir á su inmediacion algun *Alcázar* ó edificio destinado á la morada de la madre de Ar-Raxid, cuyo

(1) Conde, t. II, cap. II, pág. 52.

(2) *Idem, idem, idem.*

(3) Fué asociado al mando con el gobierno de Huelva y de Gezira Silves en 1052.

(4) El diligente Morgado, que escribió su *Historia de Sevilla* á fines del siglo XVI (fué publicada en 1587), declara respecto de la *Colegiata del Salvador*, «que es una de las que permanecen en su primera traza de Mezquita, con su patio de aquel tiempo con naranjos, y fuente de pié en medio (lib. IV, cap. I, »fol. 118 vto.).» La *Colegiata*, hoy existente, se comenzó á labrar á fines del siglo XVII.

(5) De ello convence el añjo femenino ها, el cual no puede ménos de referirse á los femeninos السيدة الكبرى ام *(la Señora augusta madre)*, que son los sujetos de la oracion, y determinan tambien el verbo أمر, colocándole en la tercera persona femenina del pretérito. Respecto de la existencia del *Alcázar*, á que hubo de corresponder seguramente, nada hemos podido encontrar, pero sobreponiéndose la tradicion á la mano destructora de los hombres y del tiempo, ha conservado hasta nuestros dias en una de las calles mas inmediatas el nombre de *calle de los Alcázares*, que parece acreditar nuestro aserto.

nombre no ha guardado la historia. Mas no léjos de esta Mezquita se conservaban todavía en el primer tercio del siglo XVII unos baños árabes, de que dan noticia algunos historiadores sevillanos (1). No deben confundirse estos vestigios, como parece haber sucedido, con los de otros baños más importantes y suntuosos, á los cuales, no sin razon, llamaba el vulgo *Baños de la reina Mora*, y se hallaban en la parroquia de San Vicente, ni con los que, áun en uso durante la indicada centuria, existian al lado de la iglesia de San Ildefonso (2).

En el «*Repartimiento* que hizo el rey don Alfonso el Sabio, de las casas y haziendas de la ciudad de Sevilla y sus » contornos,» tocaban á la reina doña Juana estos últimos *Baños*, con otros varios edificios de la poblacion, así en la Judería como en el barrio de la Macarena situados (3). Indica el mencionado *Repartimiento*, que los referidos *Baños* fueron, sin género alguno de duda, uno de los *Palacios* de los Amires sevillanos, siquiera no sea hoy hacedero el determinar si hubo de pertenecer la gloria de su construccion á la dinastía de los Benu-Abbad, tan dada al lujo como á los placeres, ó fué obra de almoravides ó almohades (4). Autoriza, en efecto, esta verosímil hipótesis, la circunstancia de haber sido cedidos á la reina doña Juana, cuya alta jerarquía debia relacionarse ciertamente con la donacion hecha por don Alfonso.

Otros *Palacios* existian en Sevilla, cuya fundacion parece corresponder á la fama de Al-Mòtamid, tales como los de *Bib-Ragel*, que reservó para sí el Rey en el *Repartimiento* citado, y en los cuales establecieron despues las religiosas del Cister el *Convento de San Clemente*, uno de cuyos lados dá hoy á una plaza que ha conservado su nombre primitivo (5). Fueron, á no dudar, estos *Palacios* los destinados por Al-Mòtamid despues de la batalla de Zalaca, á albergue del caudillo de los almoravides Yusuf-ben-Texufin, de quien dicen los escritores arábigos que contempló sus bellezas con admiracion y envidia, sentimientos ambos que se extremaban al penetrar en el soberbio *Alcázar* del nieto de Mohámmad-ben-Ismail.

Digna corona de todas estas construcciones maravillosas, fué á la verdad la fastuosa *Mezquita Aljama*, consagrada por San Fernando á la Vírgen María, y respecto de cuya fundacion hay notable desacuerdo entre los historiadores. Suponen algunos, y no sin fundamento, que hubo de ser obra de la magnificencia de los Amires Abbaditas, pues que, «excitados por Mohámmad Al-Mòtamid los Amires de Andalucía y del Algarbe, para acudir á la defensa del Islam, » oprimido por Alfonso VI, enviaron éstos á Sevilla sus cadíes, los cuales tuvieron sus juntas en la *Grande Aljama*, » resolviendo allí el llamamiento de los almoravides.» «Recibida en Sevilla (prosiguen) la carta de Al-Mòtamid, en » que comunicaba al príncipe su hijo Ar-Raxid Abú-l-Hoseyn, la noticia de la gran victoria de Zalaca, mandó éste *que » fuese leida á todo el pueblo en la Mezquita Mayor* (6).» Otros creen que la *magnífica Aljama* (7) labrada en Sevilla por el Amir almohade Yusuf-ben-Yacob, el año 566 de la Hégira (1171 J. C.), y en cuya construccion se invertian hasta 12 años (580 H.—1184 J. C.), fué la consagrada por el santo rey Fernando III, y subsistió hasta 1403, época en que se comenzó la obra de la Catedral, hoy existente (8).

No hay, sin embargo de todo, oposicion alguna entre ambos supuestos, los cuales son en realidad igualmente verdaderos. Costumbre fué constante en los conquistadores, cual señal de dominio, la de consagrar los templos y edificios religiosos de los vencidos, aplicándolos desde luego al culto profesado por ellos; y esta ley, á que más de una vez habian sometido los cristianos los templos gentilicos, reproducíase por los árabes, al apoderarse de la Península Ibérica. Convertida, pues, en Mezquita la Iglesia Metropolitana de Sevilla, y destruida por los normandos, segun refieren algunos escritores, en la terrible expedicion de 859, hubo de ser acaso reedificada más tarde por los Amires Abbaditas, cuando se hace de ella especial mencion en ocasiones de tal importancia, cual lo eran á no dudar para los musulmanes, las arriba citadas.

Induce á sospechar, no obstante, la magnificencia desplegada por los descendientes de Mohámmad-ben-Ismail-ben-

(1) Morgado, *Hist. de Sevilla*, lib. II, cap. VIII, fól. 47 vto.;—Rodrigo Caro, *Antigüedades de Sevilla*, lib. I, cap. XVII, fól. 27

(2) Idem, idem, idem.—Idem, idem, idem.

(3) Espinosa, *Segunda Parte de la Historia y grandezas de la ciudad de Sevilla*, cap. I, fól. 2, c. II.

(4) Morgado, *Hist. de Sevilla*, lib. VI, cap. XVI, fól. 155.—Rodrigo Caro, *Antigüedades de Sevilla*, lib. I, cap. XVII, fól. 27.

(5) Es ésta la *Plaza* llamada de Vib-Arragel (Bib ar-Ragel).—Véase al propósito el *Plano de Sevilla*, publicado en la *Guia General de Sevilla y su Arzobispado*, por D. V. M. A. (1860.)

(6) Amador de los Rios, *Puertas del Salon de Embajadores del Alcázar de Sevilla*, t. III del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, pág. 445, nota.

(7) De tal la califica Conde en su *Hist. de la dom. de los árabes* (t. II, cap. XLIX, pág. 380).

(8) *Adiciones y correcciones al tomo IX del Viaje de España de D. Antonio Ponz, en el que se trata de la ciudad de Sevilla.*—Carta I publicada en el núm. 36 del *Correo de Sevilla*, correspondiente al miércoles 1.° de Febrero de 1804.

Abbad en los suntuosos *Alcázares* y *Palacios*, que labraron en Sevilla, que pudiera ser la *Mezquita-Aljama* reedificada ántes de la caida del Califato de Córdoba, no correspondiendo, por tanto, en majestad y grandeza á las nuevas construcciones, con que ennoblecieron y hermosearon aquellos á Ixbilia. Esta circunstancia pareció mover, sin duda, al Amir Yusuf-ben-Yacob, para emprender la grandiosa obra de edificar de nuevo la *Mezquita-Aljama*, que califican de *magnífica* los escritores arábigos, acaso con el deseo de emular la erigida por Abd-er-Rahman I en Córdoba, cabiendo la gloria de terminarla á su hijo y sucesor, Yacob-ben-Yusuf Al-Manzor, quien mandó levantar su altísimo *alminar* (la Giralda), en cuyos trabajos se emplearon tambien otros doce años (1184 á 1196) (1).

Enojosa á par de difícil seria, ciertamente, la tarea de enumerar las fábricas, con que fué embellecida Sevilla durante el imperio de las tres dinastías que dominaron en aquella ciudad despues de la destruccion del Califato: Mezquitas y Palacios; torres como la del *Oro* (برج الذهب), construida en 617 (1220 J. C.); puentes y algibes; escuelas y *almarestanes* (hospitales); posadas y hospederías, contribuyeron á enaltecer la fama de su grandeza, de la cual restan hoy escasas reliquias: no ménos escasas son tambien, por desgracia, las noticias que de tantas construcciones han llegado á nuestros dias (2), imposibilitando sobremanera aquel empeño. Baste, no obstante, con cuanto llevamos expuesto, para comprender la gran riqueza que poseyó Sevilla en toda suerte de edificios, así religiosos como civiles y militares, al abrir sus puertas al esfuerzo de los guerreros castellanos en 1248.

II.

La fama de todas estas obras, muchas de las cuales habian ya desaparecido por completo á fines de la XVI.ª centuria (3), pero cuya memoria conservaba viva aún en aquella época la tradicion, deslumbrando, sin duda, á los historiadores de Sevilla, haciales incurrir en lamentables errores, los cuales, sin exámen repetidos, han llegado hasta nuestros mismos dias, extraviando la opinion y la crítica con sus desaciertos, que repugna hoy la ciencia arqueológica. Desconocida, hasta hace poco (4), la existencia de aquel peregrino estilo arquitectónico, resultado de la fusion del arte de Oriente y del arte de Occidente, que inspirándose en el sentimiento puramente cristiano, subordinaba á él todas sus concepciones, y ha recibido nombre de *mudejár*, calificábanse sin distincion de arábigas cuantas construcciones habia producido, fantaseando á su arbitrio, una vez puestos los eruditos en tan fatal pendiente, edificios suntuosos, cuyo orígen y antigüedad, cual acontecia con el *Alcázar* del rey don Pedro, remontaban á los primeros tiempos de la dominacion musulmana en la Península (5).

---

(1) Amador de los Rios, *loco citato*.

(2) Segun Morgado escribe, la parte principal de la ciudad en tiempo de los árabes, fué la que se dilataba por la antigua *Plaza de la Laguna*, hoy *Alameda de los Hércules*: «De antiguos tiempos (dice) hasta los nuestros, uvo en Sevilla (por la parte donde antiguamente y en tiempo de moros fué »todo el trato y concurso de la ciudad, y á donde los Reyes Moros tenian sus Palacios Reales), vna gran plaça yerma y solitaria, llamada comunmente »Laguna,» etc. (*Hist. de Sevilla*; lib. II, cap. IX, fol 48). Parece confirmar hasta cierto punto la opinion de Morgado, inadmisible respecto del primitivo Alcázar Real, la existencia de un *Palacio*, morada de la madre del príncipe Ar-Raxid-Abú-l Hoseyn, del cual dependia la Mezquita hoy convertida en Parroquia de *San Juan de la Palma*. El erudito académico D. Pedro de Madrazo, en el tomo de *Sevilla* de los *Recuerdos y Bellezas de España*, trae noticia de otras varias construcciones arábigas.

(3) Cuando Morgado escribió su *Historia de Sevilla*, habia variado sobremanera el aspecto de la poblacion, pues que, segun el mencionado historiador, «todos los vezinos de Sevilla labran ya sus casas á la calle, lo qual da mucho lustre á la ciudad. Por que en tiempos passados (prosigue) todo el edificar »era dentro del cuerpo de las casas, sin curar de lo exterior, segun que hallaron á Sevilla de tiempo de Moros. Mas ya en este hazen entretenimiento de »autoridad tanto ventanaje con rejas, y gelosías de mil maneras, que salen á la calle, por las infinitas Damas nobles, y castas que las honran y autorizan »con su graciosa presencia» (*Hist. de Sevilla*, lib. II, cap. IX, fol. 47 vto).

(4) Fué el primero en dar á conocer y clasificar científicamente esta singular manifestacion arquitectónica, nuestro muy amado padre D. José Amador de los Rios, en el *Discurso* sobre *El estilo mudejár en Arquitectura*, leido en su solemne recepcion de Académico de la de las *Tres Nobles Artes de San Fernando*, el 19 de Junio de 1859.

(5) Tal ha sido hasta ahora la creencia de los historiadores sevillanos, atribuyendo las famosas *Puertas del Salon de Embajadores* al soñado *Palacio de Abdu-l-Aziz*. Contribuyó á fomentar este error, la arbitraria interpretacion dada á las inscripciones arábigas que las exornan, por el embajador de Marruecos en la Corte de Cárlos III, Sidi Ahmed El Gacel, quien no vaciló en traducirlas de esta suerte:

«Jalubí fué el arquitecto de mi obra y maestro mayor. Fué venido de Toledo con los demás maestros toledanos á mi palacio y maestranza de Sevilla. Yo el rey »Nazar por la gracia de Dios.»

Fué esta version dada á conocer primero por D. Antonio Ponz, en el tomo IX de su *Viaje de España*, quien afirmaba además que «quando el Embaxador »de Marruecos Sidi Achmet Elgacel estuvo anos pasados en Sevilla, reconoció y tradujo este y otros letreros de dentro de las salas, y encargó mucho »por medio de su Intérprete al Sr. D. Francisco Bruna, Decano de esta Real Audiencia, y Teniente Alcayde de los Reales Alcázares, á quien soy deudor

Conservábanse, por fortuna, algunos monumentos epigráficos, si bien han llegado á nuestros dias en muy corto número (1), que deponiendo de la existencia de suntuosas construcciones de otros tiempos, aumentaron en gran parte la confusion, robusteciendo la equivocada creencia de ser distintivo propio y exclusivo de las fábricas musulmanas el ostentar en sus muros aquella suerte de exornos, que alguna vez hubieran servido de norte seguro en las investigaciones arqueológicas, cual pudo acontecer con varias de las inscripciones arábigas del *Alcázar de Sevilla*. Comprendidas aquellas bajo el nombre de *Piedras árabes*, publicábalas á mediados del siglo XVII el autor de las *Antigüedades de Sevilla*, interpretadas á capricho por el sacerdote maronita Sergio, «que se crió en un Seminario de »Roma, y sabia la lengua Árabe, como usada en su tierra, y la Latina como allí la aprendió.» No siendo indiferente para nuestro estudio su reproduccion, pues su contexto persuade con toda evidencia de la confusion ántes referida, juzgamos oportuno el trasladarlas á este sitio, con las indicaciones del referido Rodrigo Caro.

«En la Iglesia Colegial de San Salvador (escribia éste), en la torre por la parte que mira al Cláustro, está una »piedra de mármol blanco: tiene las letras Arabes relevadas y fáciles de leer á los que saben esta lengua, porque la »piedra está bien tratada; interpretóla Sergio assí:

»*En el nombre de Dios poderoso. Las alabanças de Dios sobre Mahomad, y sobre sus discípulos, salud sobre ellos, »por la salud de Dios, en quien confio, y en Mahomad mi amparo.*

»*Este es el estudio del señor Maruan, que Dios nos dé su gracia. Quien entrare en su templo y capilla, y rezare »quarenta y siete vezes, le perdonará Dios sus pecados, y rueguen por quien lo hizo, que le tenga Dios de su mano.*

»En la misma piedra, de letra Árabe assi mismo, pero hundida en la piedra al uso Romano:

»*Amar, hijo de Faleb, con la ayuda del poderoso, salud á cada uno* (2).»

«En casa de D. Iuan Vallejo (proseguia), á la Collacion de San Miguel, otra piedra semejante:

»*En el nombre de Dios poderoso de piedad. Alabanças de Dios sobre Mahomad, y sobre los suyos discípulos, salud »con salud, y la bendicion de Dios sobre Mahomad hijo de Ali, la piedad de Dios sobre él. Con el ayuda de Dios escriví »esta letra.*

»*Quien encomendasse y rogasse setenta y siete vezes, lo librará Dios por su misericordia.*»

«En la puerta de San Juan de Acre, que mira al rio á la parte Occidental:

»*En el nombre de Dios piadoso de piedad. Alabanças de Dios sobre Mahomad. Mandado quedó de mano del »señor Mahomad la puerta, que hizo el año de la tribulacion de los Moros por agua. Convenció la ley sobre el hijo »de Iuseph Alcafer: vença su mandado, y la tregua entre los fieles. Despues dixo el señor Ali, á quien Dios dé larga »vida, y lugar venturoso. Mandado fin el bendito con la alabança de Dios, y amparo de su ayuda, vencedor de la »ley, y largueza de vida dellos, y el mandado de Dios el alto. De mano de Alaziz. Rueguen á él, que le dé Dios vitoria. »Todos quantos entraren desta puerta, hecha de mano del santo, el peregrino de la casa de Meca. Yo el siervo del »temeroso Ellaretene cumpla con las alabanças de Dios, y el amparo de su ayuda. Siervo del amoroso saludo á »todos.*»

»(dice) de estas relaciones, que conservase con gran cuidado aquél sitio, porque se hallaban estampados en sus paredes grandes misterios de la Religion» (carta VI, pág. 161); pueden juzgar nuestros lectores de la exactitud de este aserto con las mismas *Inscripciones del Alcázar*, que en otro lugar publicamos. Cassiri, sin embargo, habia ya manifestado que no debia darse crédito á las interpretaciones de Sidi Ahmed, «porque éste tenia muy escasos conocimientos para traducir esta clase de leyendas» (las cúficas y africanas). Tal acredita asimismo la version que en 1766 hizo este embajador Marroquí de las inscripciones que ostenta la supuesta *Mezquita de Almanzor* en Córdoba. Véase al propósito la *Monografía* que con el título de *La Iglesia de San Bartolomé en el Hospital del Cardenal, en Córdoba, apellidada vulgarmente Mezquita de Almanzor*, hemos publicado en el presente tomo del MUSEO (págs. 167 á 180.) Reprodujeron mas tarde la indicada traduccion Cean Bermudez en el núm. XII de los *Apéndices* al tomo I de las *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura en España*, que escribió D. Tomás Llaguno, D. Juan Colom y Colom en su *Sevilla Artística*; nuestro querido padre en la *Sevilla Pintoresca*, y finalmente, el académico D. Pedro de Madrazo, en el tomo de *Sevilla* de los *Recuerdos y Bellezas de España*. Los lectores que lo desearen, pueden consultar así la *Monografía* de las mencionadas *Puertas*, ya citadas, é inserta en el tomo III del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, como las inscripciones números LIV, LV, LVI y LVII de las que bajo el título de *Inscripciones arábigas de los edificios mudejares*, publicamos en la segunda parte de la presente *Monografía*.

(1) Véanse las *Inscripciones arábigas del tiempo de la dominacion muslímica*

(2) Pueden comparar los lectores esta interpretacion del maronita Sergio con la que, sacada del verdadero epígrafe arábigo, publicamos en la primera parte de la presente *Monografía* bajo el núm. II.

«En la puerta de San Iuan de la Palma, fixada en la torre, de tiempo antiguo:

»*En el nombre de Dios poderoso de piedad. Alabança de Dios sobre Mahomad, que la Fé fuente de bendicion, y »que predicó en ella sobre vos, Dios la luz de Mahomad, que es Dios el mayor Dios, y Dios es luz de los cielos, y de »la tierra, como su luz, y todos quantos Ángeles en el cielo, y fieles.*

»*Quien se ampara con estas palabras, le perdona Dios sus pecados. Del siervo de Dios Mahomate hijo de Malique »el Levantisco. Año de mil y cinco* (1).

»En la misma Parrochia de San Iuan de la Palma se halló otra inscripcion, que don Pedro de Castro, mi, señor, hizo »escrivir en vn pergamino muy grande: el qual yo tengo en mi poder, y allí estan escritas muchas letras Arabes; »y declaradas en el pergamino sumariamente, dizen assi:

»*Este es el gran templo de S. Iuan, el cual reedificó Axataf Rey de Sevilla, por mandado del gran Miramamolin; »el qual fué dotado de su primera hazienda por Muley Almanzor Rey de Ezija; y esto fué en los años de mil y veinte, »aviendo vna gran pestilencia en toda España.*»

No hubo de parecerle, sin duda, grandemente exacta á Rodrigo Caro la traduccion que el maronita Sergio habia hecho de la segunda inscripcion hallada en *San Juan de la Palma*, y que don Pedro de Castro «hizo escrivir en vn »pergamino muy grande,» cuando á continuacion de la version que antecede, escribia:

«Esta pienso que es en suma la interpretacion, que hizo Sergio Maronita: pero yo mostré el pergamino á Iuan »Bautista, Arabe de nacion, de quien se vale el Santo Tribunal de la Inquisicion para intérprete, y él declaró las »letras de la manera siguiente: lo qual tengo por más cierto; por que segun lo que está escrito en el pergamino, ay »muchas más cláusulas, y escritura, que la que interpretó Sergio. Dize pues assí la interpretacion de Iuan Bautista »Berberisco:

»*Despues que Mahomad ya profetizó su ley dozientos años y despues Reynó Muley Iacob Almanzor Amir Elmu»menin Enásar Edir, Teniente de Dios. Despues que Reynó, passó á tierra de España el Conde don Iulian: el fue »la perdida de España: y assi passó en ella el Alcayde Tarif con Muça el Carcelero, el que obtuvo todos los Chris»tianos de España: despues desto passaron mil y veinte y cinco años, y despues en ella los Moros: governaron muchos »años, y hallaron en Sevilla una mezquita, que se dize San Iuan de la Palma. Mandó el Rey Muley Iacob Alman»zor edificarla, y mandó tambien al Alcayde de Sevilla, que se dize Alcayde Ahumed Balhapsa, y hizo en la torre »suya una losa de mármol, y escrivió en ella estas letras. Y la hizo mejor que todas las Iglesias de Sevilla, y mas »que á la Iglesia mayor: y diole Muley Iacob Almanzor el diezmo para todo lo que ha menester, y casas, y tributos »para siempre. Item, que todas las casas que estan á la orilla del rio, que son de los Moros, paguen tributo á esta »Iglesia.*

»*Dios le dé victoria al que hizo esta obra de misericordia á esta Iglesia de tierra de Moros.*

»*Quien escrivió esto es Hamed Xarif hijo de Hadalguad: Dios le dé libertad* (2).»

Inútil juzgamos encarecer á nuestros ilustrados lectores, no sólo la excesiva osadia, con que tanto el maronita Sergio, como el berberisco Juan Bautista, dijeron haber traducido las mencionadas inscripciones, sino tambien las inepcias esenciales, en que ambos incurrieron; porque basta sólo la lectura de las versiones de las dos lápidas que hoy se conservan y en otro lugar insertamos, para conocer la fé que debe atribuirse al testimonio de intérpretes tan interesados y ligeros como los referidos. Faltas de sentido y plagadas de incoherencias y de absurdos, eran, sin embargo, aceptadas de lleno y sin sospecha de superchería por el docto Caro, moviéndole esta circunstancia á acentuar sobre

(1) Vease la inscripcion núm. III de las correspondientes á la dominacion muslímica, que en otro lugar insertamos.

(2) Rodrigo Caro, *Antigüedades de Sevilla*, cap. XXIII, fóls. 43 y 44. El Sr. D. Pascual Gayangos, al traducir la inscripcion de *San Juan de la Palma* en el *Memorial Histórico Español*, supone que la version de Juan Bautista es la de la lápida, que hoy se custodia en el *Museo provincial* y publicó Conde en su *Hist. de la dom. de los árabes*, sin embargo de declarar Rodrigo Caro que se habia hecho sobre el pergamino, en que se copió por órden del Arzobispo don Pedro de Castro la inscripcion de la otra lápida, hallada tambien en *San Juan de la Palma*, pero de la cual no se tiene noticia alguna al presente. Nosotros creemos que la lápida «fixada en la torre» de dicha iglesia «de tiempo antiguo,» es la traducida por el Sr. Gayangos y conservada hoy en el *Museo Provincial de Sevilla*.

modo el triste concepto que le merecian los árabes, á quienes calificaba de *bárbaros*, encariñado sin duda con las excelencias de la antigüedad pagana (1).

Señal infalible de indisputable procedencia arábiga, eran pues para los escritores á quienes aludimos, las inscripciones que ostentaban los edificios, cual declaraba Rodrigo Caro respecto del *Alcázar*: «Tengo por cosa muy provable »(decia) que el Palacio de los Reyes Moros fué en este mismo sitio, por que alguna parte de su edificio lo muestra »assi, *y aun algunos caractéres Arábigos que se descubren en los yesos* (2),» moviéndole á confesar, entre otras razo»nes, que «la Torre de la santa Iglesia de Sevilla (como tambien su antigua Mezquita) era edificio de Moros,» á »pesar de que «no hay en ella inscripcion antigua que lo manifieste,» la circunstancia de declararlo asi «los que han »visto otros edificios desta gente en África (3).» Esta razon, que alegaba no con más valiosas razones el diligente »Morgado (4), «y juntamente el pedir los Moros de Sevilla al Sancto Rey Don Fernando entre otros partidos, que »siquiera les dexassen derribar la Torre de su Mezquita,» dábale «indicio de ser edificio suyo,» esforzando el supuesto por una parte la sospecha de que «por ser el más sobervio [edificio], que ellos edificaron en España, no quisieran, »que nosotros los christianos lo gozáramos,» y por otra «sobre todo,» el «no hallar hecha alguna mencion della »[la torre], á lo ménos que yo sepa, por tiempo de Fenices, Cartagineses, Romanos, Vándalos, Alanos, Suevos, »Hunos ni Godos (5).»

Conduce este lamentable desconocimiento de la historia del arte al primero de los escritores citados, á dar por sentado, sin más testimonio que su excesivo amor á las obras de la antigüedad clásica, el que los únicos baños árabes que se conservaban en Sevilla, y ya mencionados arriba, eran Thermas ó baños públicos de los romanos: «Destos »antiguos baños (escribe) han quedado oy solos dos con el nombre y el uso; que los unos son en la Parrochia de san »Iuan de la Palma *con vestigios de su grande antigüedad;* y los otros en la Parrochia de san Ilefonso.»—«Con el »nombre quedaron (prosigue), y sin el uso los baños que llaman de la Reyna Mora, oy Convento de las Recogidas »del nombre de Iesus (6).» Morgado afirma, por el contrario, siguiendo en esto la tradicion local, que «en el *Repar»timiento* que el sancto Rei don Fernando señaló á la sancta Iglesia mayor de Sevilla, paresce averle sido tambien »repartidas vnas casas principales, que por aver tenido en ellas sus baños y recreo cierta Reina Mora, siendo Sevilla »de Moros, ha perpetuado hasta oy aquel barrio el nombre de los baños de la Reina Mora, en la collacion de san »Vicente (7).»—«Entre otros edificios sumptuosos y magníficos que avia en estos baños (continúa), vemos oy en »su primera forma vna alcoba que por su curiosidad y galana obra *Mosáica* sirve (en el Monasterio de que hará »mencion este capítulo) de graciosa Iglesia. Donde tambien se veen señales y vestigios de los mismos edificios de »baños y algibes de aquel tiempo (8).» Lástima grande que haya desaparecido recientemente el indicado Monasterio, donde acaso se conservarian restos de su primitiva ornamentacion arquitectónica, á ser exacto cuanto Morgado afirma! (9).

---

(1) Al dar noticia en el cap. XXIII de sus *Antigüedades* de las inscripciones árabes ya trascritas, las cuales aparecen despues de las romanas, decia: «Hasta aquí a visto el Lector las reliquias de la antigüedad Romana, y no me pareció digno de omitir lo que nos ha quedado de tiempo de los Arabes »que posseyeron esta ciudad más de quinientos años (desdicha que borró, y acabó todo su mayor, y más antiguo esplendor, *por la infinita barbaridad desta »gente)* que aun en las memorias, que mas se consideran para escrivirlas, como son las piedras, *se muestra lo poco que alcançan de las Artes y ciencia del »bien dezir»* (fól. 42 vto). No es ciertamente de extrañar este juicio de Rodrigo Caro, respecto *de las Artes y ciencia del bien dezir* de los islamitas, si se considera que, ayuno de todo conocimiento gramatical de la lengua arábiga, tuvo solo á su disposicion para formar concepto de ellas, las peregrinas traducciones, que de las «piedras árabes» le facilitaron el maronita Sergio y el berberisco Juan Bautista.

(2) *Antigüedades de Sevilla*, lib II, cap. V, fól. 56.

(3) Idem, idem, cap. III, fól. 48.

(4) *Hist. de Sevilla*, lib. IV, cap. I, fol. 93. Decia con efecto: «Y en este propósito (en el de que los Moros tienen por negocio essencial, levantar Torres »juntamente con sus Mezquitas) me acuerdo aver leydo en la descripcion de África [de Luis del Mármol,] que Iacob Almançor nieto de Abdulmumen edificó »en la gran Mezquita de Marruecos la gran Torre, que oy tiene, y que es de la misma traça, y hechura, que la de la Iglesia Mayor de Sevilla, y que la de »la ciudad de Rabato, y que las hizo vn mismo Maestro.» «Lo qual (concluye) como allí parece, sucedió todo en tiempo que Sevilla estava en poder de Moros.»

(5) *Hist. de Sevilla*, lib. IV, cap. I, fól. 93 rect. y vto.

(6) *Antigüedades de Sevilla*, lib. I, cap. XVII, *Thermas*, fól. 27

(7) Con efecto: aún conserva la calle inmediata al sitio, donde estuvo el *Convento de Recogidas*, el primitivo nombre de *Calle de los Baños*.

(8) *Hist. de Sevilla*, lib. VI, cap. XVI, fól. 115 rect. y vto.

(9) Fundado este Convento el año 1590 en las casas, á que debieron pertenecer los *Baños de la Reina Mora*, induce á creer la circunstancia de que el salon ó *alcobba* (القبة), «fué destinado por su curiosidad y galana obra Mosáica,» á servir de iglesia, que hubo de ser acaso producto del *estilo mudejár:* el desconocimiento de la existencia de este estilo arquitectónico, en los tiempos en que escribió Morgado, y el de sus caracteres distintivos, en la presente época, han dado lugar á muy notables equivocaciones, cual acontece, entre otras, respecto de la ya citada *Iglesia de San Bartolomé, en el Hospital de Agudos ó del Cardenal*, en Córdoba, y con algunos aditamentos hechos á fines del siglo XIV en la magnífica *Aljama* de Abd-er-Rahman I.

Corto es, en verdad, el número de construcciones arábigas que han llegado en Sevilla á nuestros dias: fuera de la *Giralda* y de uno de los ángulos del *Patio de los Naranjos*, resto de la *Mezquita-Aljama* reedificada por Yusuf-ben-Yacob, con parte de la bóveda y alguno de los algibes fabricados allí para el abastecimiento de aguas de aquel edificio, y donde en tiempo de Morgado se veian dos magníficos brocales de mármol blanco, con inscripciones arábigas (1), sólo subsisten la afamada *Torre del Oro*, víctima de continuas reformas y restauraciones; el llamado *Arquillo de la Plata*; algunos torreones y lienzos de los muros del *Alcázar* del rey don Pedro, objeto, más que ningun otro edificio, de la oficiosa ignorancia de los modernos restauradores, y algun departamento del celebrado *Monasterio de San Clemente*, establecido á la raíz de la conquista en los magníficos *Palacios de Bib-ar-Ragel*.

Nada resta ya de aquellas fábricas suntuosas, con que embellecieron á Sevilla los sucesores de Mohámmad-ben-Ismail-ben-Abbad; nada tampoco de las pocas construcciones que llevaron a cabo los almoravides: únicamente ha permanecido, como señal y testimonio de la grandeza de aquel pueblo, á quien no esquivaba el docto Caro el epíteto de *bárbaro*, la soberbia *as-sumúa* de la *Mezquita-Aljama*, y el ya mencionado *Patio de los Naranjos*; obras ambas que bastan por sí solas para acreditar que los almohades, á quienes su creacion es debida, si no lograron dar vida á la ya extinguida grandeza de los tiempos del Califato, consiguieron, no obstante, en aquellos últimos momentos del poderío musulman, reanimar el decaido espíritu de los árabes con empresas de tan calificada importancia artística.

Ciertos escritores sevillanos, desconociendo acaso esta triste verdad, ó deslumbrados por la fama de la Sevilla árabe, han creido encontrar á cada paso huellas de aquella civilizacion, cuyas creaciones, respetadas por la Edad-media, borraba implacable la despiadada mano de los tiempos modernos, dada la intolerancia artística de los siglos XVI y XVII; y sin más norte que su loable deseo, han fantaseado fábricas suntuosas,—fruto de civilizaciones distintas,—clasificándolas sin exámen como producto de las artes musulmanas.

III.

Habian sido y seguian siendo para los historiadores de la metrópoli andaluza, testimonio fehaciente de aquella vulgar creencia, hasta nuestros mismos dias perpetuada, las inscripciones arábigas que adornaban por todas partes,—ya confundidas con las labores de alharaca, ya en frisos y arrocabes, ya en arrabáes y calados aximeces,—multitud de edificios á dicha conservados en Sevilla (2). Era preciso, pues, para desvanecer supuesto tan erróneo, el demandar á aquellas inscripciones, únicas, en verdad, que podian resolver satisfactoriamente las dudas de los eruditos, la explicacion que solicitaba la ciencia arqueológica para justificar sus fallos.

Convencidos estaban de arábigos por esta razon, así el suntuoso *Alcázar del rey don Pedro*—en cuyo famoso *Salon de Embajadores* ha creido encontrar muy docto crítico de nuestros dias, restos indudables de la arquitectura almohade (3),—como la llamada *Casa de Olea*, en la antigua calle de la *Botica de las Aguas* (hoy de *Guzman el Bueno*), edificio que sólo «conserva de su original disposicion, como vivienda labrada por alarifes moros, un magnífico Salon »bajo,» y cuyas «peregrinas *axaracas* y *atauriques* de estuco» son, en el sentir del escritor á quien aludimos, «de »tanto garbo y finura como los que revisten las paredes del *Mirador de Lindaraja* de la Alhambra (4).»

---

(1) *Hist. de Sevilla*, lib. IV, cap. I, fól. 95 vto. Los lectores que lo desearen, pueden consultar en el tomo III del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, cuanto respecto de este particular expusimos en la *Monografía* publicada bajo el título de *Brocales de pozo árabes y mudejares*.

(2) No es para extrañar, ciertamente, que en los edificios mudejares de Sevilla abunden las inscripciones arábigas, si se atiende á la doble influencia de la tradicion, perpetuada hasta en las esferas meramente industriales, y á la que ejercieron los estudios «e escuelas generales» de arábigo, fundados en Sevilla por don Alfonso X, en 8 de Diciembre de 1254 (*Memorial hist. español*, t. I, *Privilegio* XXV, pág. 54). «Pero para que puedan nuestros lectores »formar cabal concepto del camino que hizo la influencia *mudejár* en la esfera de las artes industriales (escribe nuestro muy amado padre), empleándose, »no tan sólo las inscripciones, sino tambien los signos arábigos aisladamente, para exorno de todo género de tejidos y preseas indumentarias, copiaremos, »por último, la prescripcion que respecto del exámen de los *correeros de hilo de oro*, y en órden á las *cintas de cadera*, tan usadas en la Edad-media, dicen »las *Ordenanzas de Sevilla*: «Mandamos que debuxe bien tres *cintas de cadera*: la una con follages con sus fojas enlevadas para cubierto; y la otra de un »follage para punto, y la otra de *letras moriscas*» (II.ª Parte, fól. 201).—Lo mismo se acostumbraba (prosigue) tocante á los cintos, escarcelas y otras »obras de hilo de oro y plata, y no otra cosa se verificaba de muy antiguo respecto de los tejidos de seda. La obra así exornada, llevaba por lo comun el »nombre de *morisca*, sobre todo al rayar el siglo XVI» (*Puertas del Salon*, etc., pág. 465 y 466; nota).

(3) D. Pedro de Madrazo, tomo de *Sevilla* de los *Recuerdos y Bellezas de España*, págs. 356 y 357.

(4) Idem, idem, pág. 470. En este mismo edificio recordamos la *basa* de una columna (situada en el ingreso de la escalera principal), que

Constaba, no obstante, respecto del primero, cual hallamos repetidamente consignado en los escritores sevillanos de los siglos XVI, XVII y XVIII,—ya que no hagamos mencion de otros edificios de menor importancia, que aún conservan restos de su primitiva ornamentacion mudejár (1),—que habia el infortunado don Pedro reedificado su *Alcázar*, obra en que se invertian once años (1353 á 1364); si bien afirmaban algunos que «los Moros de Granada,» «á contemplacion y seguro» del monarca de Castilla, «labraron en él, la curiosidad de lo Musayco y acrecenta-»mientos (2).» Producia esta hipótesis, realmente gratuita, cual más adelante probaremos, el efecto de un hecho incontrovertible, á que daban cierto aspecto de verdad, á más de las palabras terminantes, con que Morgado se expresaba al hacer esta declaracion, no pocos de los exornos que cubren los muros del mismo *Alcázar*, siendo en consecuencia aceptada sin recelo. La obra del rey don Pedro, por más que hubiera éste declarado que no se limitó solamente á restaurar y reedificar el antiguo *Alcázar* de los Amires sevillanos, sino que lo *mandó fazer* (3),—perdiendo pues, todo carácter nacional, parecia quedar reducida á una simple imitacion del *Alcázar Nassrita* (4).

Y, sin embargo, nada existió primitivamente de comun entre ambos edificios: demostrado está con toda evidencia que era el *Alcázar* sevillano representante genuino de aquella tradicion vigorosa que, engendrando el *estilo mudejár*, poblaba de maravillas hasta el mismo siglo XVI, las más principales poblaciones de España (5); no era preciso, pues, el concurso de los alârifes granadinos para realizar empresa tan grandiosa; bastaba únicamente el de los alârifes mudejares que imaginaron su traza y labraron sus *tarbeas*, y á quienes exigian las *Ordenanzas* perfecto conocimiento en esta clase de construcciones (6). No era, por otra parte, posible el suponer que «los Moros de Granada,» segun asegura Morgado, levantasen el *Alcázar*, si se atiende á la época en que se dió principio á esta obra, y el estado en que á la sazon se hallaba el reino granadino: hasta fines de 1354, esto es, más de un año despues de comenzada por el rey don Pedro la fábrica de aquel edificio, no subia, con efecto, al trono de sus mayores el jóven Amir Abú-Abdil-láh-Mohámmad V. Durante el primer período de su reinado, que comprende el espacio de cuatro

muestra en su labor su legítima procedencia arábiga. No es esto decir, sin embargo, que la mencionada *Casa de Olea* sea en realidad producto de las artes musulmanas; pues fué siempre costumbre, no solo de los alârifes mudejares, mas tambien de los maestros en el arte de construir, de épocas más modernas, el aprovechar miembros de esta naturaleza, recogidos de otros edificios; sirvan de prueba al efecto, además de los capiteles arábigos con inscripciones, que hoy existen en el *Salon de Embajadores* del *Alcázar del rey don Pedro*, y en otros varios departamentos del mismo *Alcázar*, los 31 capiteles de igual procedencia que se conservan en las galerías, «á lo grutesco,» de los jardines de dicha Casa Real: el capitel, asimismo árabe, que aún subsiste en un patinillo del antiguo *Convento de Santa Ana*, obra mudejár (calle de *Gorantes Bizarron*), la *basa* que, colocada en sentido inverso, hace hoy oficio de capitel en el zaguan de la casa núm. 96 de la calle de *Don Rodrigo*, en Córdoba, y finalmente, diversos capiteles que en otros varios edificios modernos de esta última ciudad se conservan todavía.

(1) Tales son, con efecto, el *Apeadero de Isabel la Católica* (hoy ya destruido) en el *ex-Convento de Madre de Dios*; la casa del duque de Osuna, en la *Plaza de Rodrigo Ponce de Leon*; el palacio del duque de Alba, vulgarmente llamado *las Dueñas*, convertido en casa de vecindad; el *ex-Convento de Santa Ana*, la *Academia de Medicina*, en la calle *de las Armas*, y otros varios edificios cuyas inscripciones publicamos en la segunda parte de este ensayo, bajo el título de *Inscripciones arábigas de los edificios mudejares*. Respecto de todas estas construcciones, recomendamos á nuestros ilustrados lectores la interesante obra que con el título de *Monumentos árabes y mudejáres de Sevilla*, prepara para la prensa nuestro querido tio D. Demetrio de los Rios, actual Vicepresidente de la Comision de Monumentos históricos y artísticos de aquella provincia.

(2) Morgado, *Hist. de Sevilla*, lib. IV, cap. I, fól. 92 vto. y 93.

(3) No deja lugar á duda en este extremo, la leyenda que en caracteres monacales, se ostenta en la portada del *Alcázar*, sirviendo de orla á la inscripcion cúfica, que con el núm. IV insertamos en las *Inscripciones arábigas de los edificios mudejares*, y cuyo contexto se ofrece en la siguiente forma.

✠ EL : MUI : ALTO : ET : MUY : NOPLE : ET : MUI : PODEROSO : ET : MUY : CONQUERIDOR : DON : PEDRO : POR : LA : GRACIA : DE : DIOS : REY : DE : CASTIELLA : ET : DE : LEON : MANDÓ : FAZER : ESTOS : ALCÁÇARES : ET : ESTOS : PALACIOS : ET : ESTAS : PORTADAS : QUE : FUÉ : FECHO : EN : LA : ERA : DE : MILL E : QUATROÇIENTOS : Y DOS.

Á ella se referia D. Fermin Arana en un opusculo publicado en 1766, bajo el título de *Compendio histórico descriptivo de la mui noble y mui leal ciudad de Sevilla*, escribiendo: «El patio principal es de gallarda hechura, con hermosa coronacion de barandaje de alabastro, todo lo qual segun el rótulo que en »caractéres Góticos está sobre su portada, es obra del Rey D. Pedro, que concluyó el año de 1364, á cuya fábrica se havia dado principio en el de 1353, »derribando mucha parte de el antiguo *Alcázar* (cap. X, pág. 45).» Arana, con visible impericia crítica, atribuye á don Pedro la obra llevada á cabo por el emperador Cárlos V, que tanto desfigura el Patio principal, á que se refiere. Sin embargo de estas declaraciones, todavía, al mostrar el *Palacio* á los viajeros y curiosos, cuantas restauraciones modernas se han llevado en él á cabo, desvirtuándole sin criterio, son atribuidas al rey don Pedro, cual acreditan, entre otras, así el testimonio que nos ministra el artículo publicado por D. Antonio de San Martin, bajo el título de *Recuerdos de Sevilla*, en el núm. IV de la *Ilustracion Universal* correspondiente al 28 de Enero del presente año de 1874, como el cuaderno 13 del *Tratado teórico y práctico de dibujo, con aplicacion á las artes y á la industria*, que dá á luz el diligente D. M. Borrell (Madrid 1874), donde asentando que el *Alcázar de Sevilla*, fué construido en el segundo período del arte arábigo, se dice que fué «restaurado y reedificado varias veces, especialmente en tiempo de don Pedro I de »Castilla, etc.» (pág. 322).

(4) El docto académico D. Pedro de Madrazo ha creido, no sin razon, cual advertirán despues nuestros lectores, encontrar analogías entre el almocárabe de los salones del *Alcázar de Sevilla* y el de los de la Alhambra.

(5) *Puertas del Salon de Embajadores del Alcázar de Sevilla.*

(6) Del estudio hecho por nuestro muy amado padre en su tantas veces citada *Monografía* sobre las *Puertas del Salon de Embajadores*, acerca de las famosas *Ordenanzas de Sevilla*, resulta plenamente comprobado este hecho. Remitimos, pues, á nuestros ilustrados lectores al tomo III, págs. 433 á 470 del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, donde vá inserto aquel trabajo.

años y diez meses (19 de Octubre de 1354 á 22 de Agosto de 1359), aunque fueron estrechas las relaciones que mediaron entre ambos príncipes, segun demuestra el auxilio, así de barcos como de hombres, con que ayudó á don Pedro el Amir granadino, en sus expediciones contra el monarca aragonés, no se realizaba en la Alhambra ninguna de aquellas construcciones que ilustran la memoria del príncipe Nassrita, consagrado entónces especialmente á procurar el bienestar de sus vasallos. Desposeido en 1359, por la ambicion de su hermano Abú-l-Gualid Ismail II, quien á los pocos meses sufria igual suerte con pérdida de la vida, sólo recuperaba el trono en 1362, en que el mismo rey don Pedro daba muerte en Sevilla al usurpador Abú-Abdil-láh Mohámmad VI, á quien llaman las crónicas cristianas Abú-Said el Bermejo. Desde esta época datan, así la construccion del *Almarestan* ú hospital fundado por Mohámmad V en el recinto de la Alhambra (1365 á 1367), conocido hoy bajo el nombre de *Casa de la Moneda* (1), como el magnífico *Cuarto de los Leones* en el Alcázar de los Beni-Nassares, y la llamada *Puerta del Vino*, que pregonan la fama y magnificencia del hijo de Yusuf I.

Resulta, pues, de esta comprobacion histórica, que terminado ya en 1364 el *Alcázar* del rey don Pedro, esto es, un año ántes de que labrase Mohámmad V el *Almarestan*, primera de las construcciones realizadas por este príncipe en Granada, mal pudo ser aquél imitacion y copia de la Alhambra: las *Ordenanzas*, así de Sevilla como de Toledo, prueban por otra parte, que era de todo punto innecesario el concurso de los alârifes granadinos, para la edificacion del *Alcázar de Sevilla*. No juzgamos prudente detenernos más sobre este punto que nos conduciria, sin duda, léjos de nuestro propósito, con larga série de digresiones, una vez realizado respecto de la obra mudejár del rey don Pedro, estudio más autorizado y fundamental del que pudiéramos intentar nosotros, hecho con este mismo propósito ántes de ahora (2).

La declaracion de aquel monarca, tan injustamente juzgado por sus mismos contemporáneos y por la posteridad, quedaba, pues, plenamente confirmada: alârifes mudejares, no granadinos, habian ideado el plan del fastuoso *Alcázar*, digno en verdad, de la admiracion de que es hoy objeto: alârifes mudejares habian adornado sus muros de muy delicada obra de yesería, y enriquecido al mismo tiempo sus *tarbeas* de peregrino alicatado; alârifes mudejares eran, por último, los que habian construido la famosa media naranja del *Salon de Embajadores*, obras todas de que, con otras no ménos excelentes y difíciles, debian ser examinados, á tenor de lo que disponen las *Ordenanzas*, cuantos aspirasen al nobilísimo ejercicio del arte de construir, no sólo en la época á que aludimos, mas tambien en las centurias posteriores. Y como si áun no fuese todo esto bastante, las mismas inscripciones árabes que habian contribuido inocentemente á propagar desde el principio el error de que toda aquella parte del régio edificio en que aparecian, era resto del primitivo Alcázar mahometano (3), venian á confirmar con irrebatible eficacia el hecho, hasta hace poco negado, de que cuanto encierran de magnífico y suntuoso los *Palacios del Rey Don Pedro*, era producto propio del estilo mudejár y obra del vilipendiado hijo del glorioso vencedor del Salado.

Ni las tristes cuanto desacertadas restauraciones, de que ha sido víctima desde principios del siglo XVI hasta nuestros dias, ni la saña de los enemigos del rey don Pedro, han podido borrar inscripciones de tal importancia, cual lo son, así las que se ostentan en grandes y gallardos caractéres cúficos de relieve sobre el alicatado de los muros de las galerias del *Patio principal*, del *Salon de Embajadores* y de las *tarbeas*, denominadas hoy con censurable ignorancia, *Dormitorio de los Reyes Moros* y *Salon del Emperador Cárlos V*, como las que en caractéres africanos exornan los arrocabes de otros varios departamentos (4). Consagradas á perpetuar el nombre del infortunado fundador del *Alcázar*, encierran en su laconismo la declaracion más terminante que pudieran apetecer los más descontentadizos, hallándose concebidas en los siguientes términos:

---

(1) Véase al propósito la *Monografía* escrita acerca del mencionado edificio por el Sr. D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, y publicada en el tomo II del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES. En la Portada, que hoy ya no existe, del hospital de Mohámmad V, era de notar una inscripcion hecha de ladrillos ó *asitaras* cortados, la cual ofrecia la misma particular combinacion que la que se ostenta en la Portada del *Alcázar de Sevilla*, é insertamos con el núm. IV entre las *Inscripciones arábigas de los edificios mudejares*, arrojando tambien idéntico sentido. Conocidas las fechas en que se dió comienzo á la construccion del *Almarestan* de la Alhambra, y se terminó la obra del *Alcázar* del rey don Pedro (1365 y 1364), fácil es de comprender que no pudo ser la inscripcion del *Alcázar* sevillano imitacion ó copia de la del edificio granadino, por más que ambas sean realmente el lema de los descendientes de Al-Ahmar-ebn-Nassr, llamado el Magnífico.

(2) Nos referimos al trabajo, cuyo mérito nos está vedado calificar, llevado á cabo por nuestro querido padre, respecto de las *Ordenanzas de Sevilla*, en la tantas veces citada *Monografía* de las *Puertas del Salon de Embajadores* del *Alcázar* de don Pedro.

(3) Rodrigo Caro, *Antigüedades de Sevilla*, II.ª Parte, cap. V, fól. 56.

(4) Véanse en las *Inscripciones de los edificios mudejares* las que llevan los números XVII, LXXXVII, LXXXIX, etc.

عز لمولانا السلطان دن بدرايده الله و نصره

¡Gloria á nuestro señor el Sultan Don Pedro! ¡Ayúdele Alláh y le proteja! (1).

Todavía, y para hacer más evidente la verdad de cuanto llevamos dicho, en órden al arte que concibe y realiza la obra de aquel monarca de Castilla, subsisten por fortuna las *Puertas del Salon de Embajadores*, que ostentan, sin duda, la inscripcion más interesante del *Alcázar:* revélase por ella, no sólo que el rey don Pedro, á quien llama *Sultan engrandecido y elevado*, mandó construir las mencionadas puertas, cual mandó labrar todo el edificio, sino que fueron sus autores *artífices toledanos* (وصنعها المعلمون الطلطون), con lo cual acreditan que no trabajaron en el *acrecentamiento del Alcázar*, como afirma Morgado «los Moros de Granada,» sino que era todo él obra de artífices mudejares (2).

Multitud de referencias existen todavía en otras inscripciones, que en frisos y arrabâes conservan los muros de aquel edificio: todas ellas acordes deponen de igual suerte, contribuyendo, como testimonios vivos, y aptos para esclarecer estos hechos, á producir la misma enseñanza.

Carecen de verdadero interés para la historia del arte las restantes inscripciones, entre las cuales es hoy sumamente difícil el distinguir las que primitivamente sirvieron de adorno en el *Alcázar*, pues las restauraciones que ha sufrido este monumento, en el cual han puesto su mano la mayor parte de los monarcas españoles, desfigurándole hasta el punto de privarle de uno de sus miembros más importantes en todo edificio, cual lo es la escalera (3), hacen en realidad imposible aquel empeño. Redúcense en su mayor parte, ya á desear toda clase de venturas para el dueño de fábrica tan suntuosa, ya á recordar oraciones puramente religiosas, que la tradicion habia perpetuado entre los alârifes mudejares, y que son igualmente propias así de los edificios musulmanes como de los cristianos, ya á invocaciones más ó ménos lacónicas, y ya, por último, á ensalzar la grandeza de Dios, cuyas excelencias y atributos proclaman.

Hállanse muchas de estas inscripciones, así como las referentes al rey don Pedro, unas veces invertidas, otras acomodadas de tal suerte á las dimensiones de los retretes y aposentos, que no es difícil encontrar, cual acontece en el *Salon de Cárlos V* y en el *Dormitorio de los reyes moros*, la inscripcion arriba trascrita, formulada en estos términos:

عز لمولانا السلطا...ده الله

En ella, como advertirán los lectores iniciados en la lengua arábiga, aparecen suprimidas varias palabras y parte de otras (ن دن بدرايـ). No sucede cosa distinta con la tan repetida: في طالع العز الاحد هاذه الدار que se reproduce en los arrabâes de todos los aximeces del *Patio principal*, donde no es maravilla verla reducida á sus primeras y últimas letras. Hállanse otras veces mezcladas y confundidas dos inscripciones distintas, cual acontece en el retrete que

(1) Las otras inscripciones en caractéres africanos, á que aludimos, se expresan en la siguiente forma:

عز لمولانا السلطان دن بضر تعالى

¡Gloria á nuestro señor el Sultan don Pero! ¡Ensalzado sea!

(2) Véanse al propósito las inscripciones de las mencionadas Puertas en la segunda parte de la presente *Monografía*, relativa á los edificios mudejares, las cuales llevan los núms. LIV á LVII. El académico Sr. D. Pascual Gayangos, sin embargo de todo esto, escribe, tratando del *Alcázar:* «El Alcázar así» mismo abunda en inscripciones arábigas, *que ya que no conduzcan á la averiguacion de hechos históricos*, son muy interesantes bajo el punto de vista paleo» gráfico, y *pueden en todo tiempo servir de testimonio de la cultura de los árabes españoles* » (*Memorial Histórico español*, t. II, pag. 399). Pueden juzgar nuestros lectores de ambos extremos, despues de cuanto llevamos expuesto.

(3) Es de observar, con efecto, que el régio *Alcázar* mandado labrar por don Pedro I de Castilla, carece de escalera, la cual debe de haber desaparecido en las diversas trasformaciones que aquel ha experimentado. Algunos quieren que la verdadera escalera del edificio sea la que se encuentra á la izquierda de la magnífica *Portada*, la cual revela por su construccion pertenecer á la misma época en que el *Alcázar* fué construido; pero opónese á esta hipótesis la circunstancia de ser en extremo reducida y áun mezquina para obra tan suntuosa. Difícil es tambien el averiguar dónde hubo de existir la fastuosa habitacion llamada *el Caracol*, destinada á la habitacion de María de Padilla, señalando algunos la *tarbea* de la izquierda del *Patio principal*, hoy completamente cerrada, la cual fué convertida en capilla en tiempos posteriores: el incendio ocurrido á fines del pasado siglo, y que destruyó gran parte de las habitaciones altas, la reforma de 1805, en que se pretendió variar la entrada del *Alcázar;* las posteriores de 1850, 1855 y 1856, que han dado por resultado en el *Vestíbulo* tres pequeños retretes, y la llamada hoy *Antesala*, que carece de objeto, todo ha contribuido á desfigurar este monumento, al extremo de hacer hoy imposible el formar cabal concepto de su disposicion primitiva. Lástima grande que el estado en que el *Archivo* del *Alcázar* se encuentra, impida la realizacion de este estudio, interesante por más de un concepto para la historia de las artes españolas.

pone en comunicacion el llamado *Dormitorio de los Reyes Moros* con el *Patio de las Muñecas*, así como en la parte alta del mencionado *Patio*, en la franja de la izquierda del arrabá de la *Puerta del Salon de Embajadores* y en otros varios aposentos.

Producto son todas estas incoherencias y áun deformidades de las modernas restauraciones, en las cuales fueron sólo consideradas las inscripciones arábigas, cual mero detalle de lacería ó adornos sin sentido, y en tal concepto, acomodadas de la manera que ha parecido más conveniente, sin cuidar siquiera de que podrian tal vez, como hemos observado, atestiguar la ignorancia de los restauradores de los últimos tiempos. El erudito académico y docto orientalista, á quien la Academia de la Historia encomendó la publicacion del *Memorial Histórico Español*, decia al propósito, tratando de las restauraciones llevadas á cabo en el *Alcázar* el año de 1850: «Y ya que se trata del Real » Alcázar, no queremos dejar pasar un hecho reciente (1), del cual conviene que la Academia esté debidamente informada. En la restauracion que á expensas de la Real Casa se está haciendo hoy dia en aquel suntuoso edificio (escribe), » no se tiene el cuidado debido con las inscripciones y letreros que adornan sus pavimentos, frisos y paredes. El informante sabe á ciencia cierta (prosigue), y ha visto con sus propios ojos, en las restauraciones últimamente hechas, » más de una inscripcion colocada en sentido inverso, y lo que es aún más lamentable, trozos enteros de una leyenda » alcoránica, llevados á donde no debieran estar é intercaladas en medio de otras en alabanza del rey don Pedro. Y » como por otra parte los vaciados están perfectamente hechos, y los trabajos ejecutados con suma habilidad é inteligencia, llegará el dia en que el ojo más perspicaz no pueda distinguir lo antiguo de lo moderno. No hace mucho » tiempo (continúa) que, segun nos han informado, se han traido del Alhambra de Granada vaciados en yeso de » algunas inscripciones en honor y alabanza de Abú-l-Walid y Abú-l-Hegiág, dos de los monarcas que más ensancharon y hermosearon aquel suntuoso edificio (2). Así que estos nuevos remiendos hayan tomado el carácter y tono de » los antiguos alicatados y arabescos, es probable que los anticuarios venideros, no advertidos de esta circunstancia, » tomen por antiguos y del tiempo de los moros trabajos modernos, ejecutados en este siglo. Y esto es tanto más fácil » (concluye) cuanto se nota por parte de los historiadores y arqueólogos sevillanos, tanto antiguos como modernos, » cierta tendencia á considerar el Alcázar como edificio de alárabes, ya que no todo, al ménos en su mayor parte, » siendo así que no puede caber duda alguna de que es exclusivamente y en su totalidad construccion del rey don » Pedro y de sus sucesores (3).»

Buena prueba ofrecen todavía de la verdad de tan justas observaciones no pocas de las inscripciones arábigas de muchos de los departamentos del *Alcázar*. A esta época deben corresponder sin duda alguna el gran número de vaciados con inscripciones de la Alhambra que se advierten en varias partes del mencionado edificio, todos ellos reducidos, sin embargo, al conocido mote de los Al-Ahmares, escrito en caractéres cúficos, y á algunas invocaciones, igualmente propias así en la religion de Cristo como en la de Mahoma (4). Examinado por nosotros con toda

---

(1) Fué publicado el tomo II de la obra mencionada en 1851. Ya ántes de esta época se intentaron algunas restauraciones en los estucos que exornan los muros del *Alcázar*, debidas á la iniciativa del administrador del Real Patrimonio D. Domingo de Álcega, por medio de vaciados hechos bajo la direccion del arquitecto D. Juan Manuel Caballero (*Floresta Andaluza*, núm. 4, correspondiente al mártes 4 de Abril de 1843): pero suspendidas las obras y destruido cuanto se comenzó á restaurar entónces, quedaba el Alcázar á principios de 1844 con «las techumbres de algunas piezas expuestas á la intemperie y al descubierto los cielos rasos de otras» (*Floresta Andaluza*, número 46, correspondiente al viernes 12 de Enero de 1844).

(2) No se conserva en el Palacio árabe de la Alhambra resto alguno de las construcciones de Abú-l-Gualid Ismail I, á quien hace referencia el señor Gayangos, siendo por extremo difícil el determinar si contribuyó al engrandecimiento del Alcázar fundado por Ebn-Al-Ahmar, el Magnífico; fué, sin embargo, obra suya el *Generalife*, cuyos muros se hallan llenos de inscripciones en alabanza de aquel Amir, siendo de extrañar, ciertamente, que á haber coadyuvado á la edificacion de la Alhambra, no quede hoy una sola inscripcion en todo el Palacio, que á él haga referencia.—No comprendemos, por tanto, cómo pudieron trasladarse al *Alcázar de Sevilla*, inscripciones que no existen en la Alhambra; tal vez el docto académico escribiera Abú-l-Gualid en lugar de Abú-Abdil-láh Mohammad V; este poderoso Amir, y su padre Abú-l-Hachach Yusuf I, fueron realmente quienes engrandecieron el primitivo Alcázar, construyendo el segundo el *Cuarto de Comares*, y el *Cuarto de los Leones* el primero. Véanse al propósito así las *Inscripciones árabes de Granada* del Sr. D. Emilio Lafuente y Alcántara, como la *Monografía* publicada bajo el título de *Puerta árabe recientemente descubierta en uno de los alhamyes del Salon de las Dos Hermanas de la Alhambra de Granada*, en el tomo III del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, donde al hacer el estudio de la Alhambra, tratamos de las construcciones llevadas á cabo por los sucesores de *Al-Galib-bil-Láh*. (págs. 383 á 407).

(3) *Memorial histórico Español*, tomo II, págs. 399 y 400.

(4) Abundan estos vaciados de la Alhambra con el mote de los Al-Ahmares en caractéres cúficos en el retrete llamado *de las armas de los Reyes Católicos*, en el *Salon* conocido por *del techo de Felipe II*; en el *Patio de las Muñecas* y en otros varios aposentos, segun notamos en las mismas *Inscripciones*. Por lo que respecta á las invocaciones á que aludimos, se reducen simplemente, por lo general, ya á la palabra *bendicion* بركة, ya á la frase عافية باقية *salvacion eterna*, ya, como sucede en el intrados de los arcos que comunican con el *Patio de las Muñecas*, á la oracion وما بكم من نعمة فمن الله, *todos los bienes que poseeis proceden de Alláh*, repetida así en la galería del *Patio de los Arrayanes* de la Alhambra, como en los capiteles de las alcobas del *Cuarto de Comares*; lo mismo en el *Patio de los Leones*, que en la *Torre de la Cautiva* y en el *Cuarto Real*. Véanse las *Inscripciones árabes de Granada*, de Lafuente Alcántara, inscripciones núms. 10, 79 y 100, del *Alcázar*; 12 de la *Torre de la Cautiva* y 11 del *Cuarto Real*); ya, por último á la declaracion de

escrupulosidad el *Alcázar*, no hemos encontrado en él, sin embargo, una sola de las incripciones á que hace referencia aquel docto orientalista, relativas á Abú-l-Gualid Ismail I y á Abú-l-Hachach Yusuf I: tal vez en las últimas restauraciones fueron discretamente borrados y sustituidos por algunos otros vaciados del mismo edificio. Tampoco hemos hallado en el alicatado de los mismos resto alguno de caractéres arábigos: verdad es que hoy sólo conservan parte del primitivo, las galerías del *Patio Principal*, y los muros del *Salon de Embajadores*, revistiendo azulejos de Triana, ó imitaciones pintadas del antiguo alicatado, los zócalos de las demás habitaciones: quizás en alguna de ellas vió el Sr. Gayangos las inscripciones á que alude, y que nosotros no hemos logrado distinguir, á pesar del interés y esmero con que hemos estudiado aquel monumento.

Conocidos estos hechos, que hemos procurado recoger, por lo que interesa á la historia del *Alcázar de Sevilla*, no es difícil comprender que los vaciados de la Alhambra hayan conseguido extraviar el juicio de alguno de nuestros más doctos arqueólogos, haciéndole encontrar no dudosas analogías entre el fastuoso Alcázar de los Nassritas y el mandado construir por el rey don Pedro en Sevilla (1). Esta amalgama de estilos tan diversos, ha servido hasta ahora para afianzar la creencia, arriba refutada, de que alârifes granadinos trabajaron en la obra del último edificio (2): sólo la escasez de noticias respecto de la restauracion de que ha sido víctima en los tiempos modernos, disculpan con efecto estos errores, que únicamente podian desvanecerse por completo, merced á los estudios epigráficos (3).

Réstanos, por lo que al *Alcázar* se refiere, apuntar otro hecho de no menor importancia para el mejor conocimiento de esta fábrica, revelado asimismo por los indicados estudios: tal es, con efecto, el de que la mayor parte de los capiteles, así del *Salon de Embajadores* como del moderno *Patio de las Muñecas*, y del retrete llamado *del Prín-*

---

que *el imperio perpétuo de todas las cosas y la gloria eterna pertenecen á Alláh*, que se halla con profusion en la Alhambra. Recordamos al propósito que en la fachada posterior del *Convento de Zafra*, que dá á la calle del mismo nombre en Granada, existe una puerta tapiada, sobre cuyo dintel se descubren varias labores en ladrillo, y un trozo de almocárabe, desgraciadamente cubierto de cal, que forma tres recuadros de peregrina obra de tracería, en cuyos intersticios y orla general se leen varias inscripciones las cuales hemos recogido á fines del presente invierno. La inscripcion de la orla, es la misma que hemos apuntado arriba y se encuentra con frecuencia, y como distintivo en los edificios mudejares, hallándose concebida en los siguientes términos:

العزّ القائم لله الملك الدائم لله

La gloria eterna para Alláh: el imperio perpétuo para Alláh.

Las del almocárabe: —العز للّه القدرة للّه الملك للّه— *La gloria para Alláh.— El poder para Alláh.— El imperio para Alláh.*
Todas ellas se encuentran escritas en caractéres africanos.

(1) Madrazo, tomo de *Sevilla* de los *Recuerdos y Bellezas de España*, pág. 477.

(2) Idem, idem, pág. 472 y 476.

(3) A pesar de las restauraciones llevadas á cabo en 1850, respecto de cuya importancia depone la atencion que las dispensa el Académico Sr. Gayangos, en el *Memorial Histórico Español*, ya mencionado, no debieron quedar satisfechos de tales obras los administradores del *Alcázar*, cuando en Noviembre de 1855, solicitaba D. Alonso Nuñez de Prado, Alcaide á la sazon de aquel Palacio, la vénia de S. M. para emprender las nuevas obras, á que habia dado ya comienzo «con la restauracion de la fachada del Salon de Cárlos V, y la construccion de una cubierta de cristales para librar de los » perjudiciales efectos de la intempérie las delicadas labores del patio de las Muñecas» *(Revista de Ciencias Literatura y Artes*, tomo I, entrega del 15 de Noviembre de 1855, págs. 439 á 441). Un año llevaban las obras de restauracion, acometidas con el beneplácito de la Reina por el Sr. Nuñez de Prado, cuando, cambiado ya al decir de los escritores sevillanos, el aspecto del ántes descuidado y ruinoso palacio, daba aquella *Revista* en 15 de Noviembre de 1856 cuenta de lo hecho hasta entónces, en los siguentes términos:

« En el gradioso patio de las Doncellas se han reedificado los treinta y seis arcos que lo rodean, fortaleciéndolos interiormente con aros de hierro; se ha » restaurado la balaustrada, fabricado la cornisa que separa lo arabesco de lo jónico, y construido la azotea destinada á hacer que desaparezca el feo » aspecto de las tejas que tan desagradablemente se ofrecian á la vista.

» Las cuatro galerías que circundan el patio se han restaurado así mismo, limpiándolas primero de la cal con que un inglés de infausta memoria habia » destruido los bellísimos colores que ostentaban, se han pintado despues con raro acierto hasta hacerlas recobrar su ser primitivo, asegurándose y pin» tándose tambien el artesonado, y habiendo empezado á dorar las magníficas puertas que de las galerías conducen á los salones contiguos.

» Estos, que son en número de veinte y siete, se han limpiado con no ménos inteligencia del yeso y de la cal de que estaban rellenos y cubiertos los » preciosos arabescos que en la considerable extension de 1 743 varas cuadradas guarnecen las paredes de la mayor parte de ellos, estándose actualmente » en la operacion de restaurarlas y devolverlas, como á los de las galerías, sus antiguos y vivísimos colores.

» El delicioso patio de las Muñecas, rival por lo delicado de sus labores del más acabado encaje, se ha terminado por completo, habiéndose hecho de » nuevo el tercer piso, guarneciéndose sus galerías de arabesco y ensolándose su pavimento de alambrilla, construyéndose el zócalo de azulejos de relieve » hechos por vez primera y con singular perfeccion en Triana, por el artífice Manuel Montaño. Se han pintado y dorado los artesones que revisten sus » techos, y se ha guarecido el patio todo de las inclemencias de la atmósfera con la cubierta de cristal cuya construccion anunciamos...» *(Revista de Ciencias Literatura y Artes*, tomo I, págs 723 y 724). Como la presente relacion demuestra, aquellas obras tantas veces comenzadas y destruidas desde 1805, 1843, 1850 y 1856, más que «el descuido del palacio» y «las inclemencias de la atmósfera,» han sido el peor enemigo del *Alcázar de Sevilla*, en tal forma desfigurado y adulterado. Débese pues, á la restauracion de 1856, así la pintura de las puertas, que tan impropia es de aquel paraje, como la no más delicada de la mayor parte de los aposentos del *Alcázar*, á excepcion del *Salon de Embajadores*, y el *Cuarto Dorado*, habitacion esta última cuyo desentono lastima; producto suyo es tambien, la destrucion de cuanto censuraba el Sr. Gayangos en la restauracion de 1850, y á no dudar, corresponden á esta época asimismo el *Trono del Tributo* y los dos *alhamyes* laterales, de los que nos ocupamos especialmente en lugar oportuno. Encargada por fortuna de la inspeccion y conservacion de cuantos monumentos encierra Sevilla, la Comision provincial de monumentos, es ya hoy sumamente difícil que se repitan las restauraciones, las cuales á poco andar destruirian más aún de lo que está, por desgracia, el *Alcázar* de don Pedro I de Castilla.

cipe, en el piso alto del *Alcázar*, proceden probablemente de Córdoba. Así parecen revelarlo las inscripciones que alguno de ellos ostenta, en las cuales consta el nombre del Califa Abd-er-Rahman III, Ben-Mohámmad, y la fecha de 320 de la Hégira (932 C.) (1). No sin razon pues, el erudito arqueólogo, á quien arriba aludimos, consideraba como primitivos los capiteles del mencionado *Patio de las Muñecas*, no, cual afirma, «por su semejanza con los de la parte más antigua de la mezquita de Córdoba» que estos demostrado está ya, fueron en su mayor parte llevados de Itálica (2) y aprovechados de los edificios latino-bizantinos existentes al tiempo de la conquista (3), sino por que, cual acontece con los del referido *Salon de Embajadores*, que reputa, «ya almohades, ya mudejares»—lo revela y hace sentir el arte que les dá vida y les presta «una delicadeza y una frescura de líneas que cautiva (4).»

Nada diremos respecto de los demás edificios mudejares, cuyas inscripciones publicamos: encaladas la mayor parte de ellas, si bien por esto mismo, perfectamente conservadas bajo la espesa capa que las cubre, demuestran plenamente que no se habian extinguido, áun en los momentos en que mayor preponderancia logra el arte del *Renacimiento* (5), la tradicion mudejár que vive todavía con fructuosa fecundidad en los tiempos de Felipe II, segun persuaden los fastuosos artesonados que decoran algunos edificios de esta época. No era, sin embargo, ya la mano inteligente del artista conocedor del idioma arábigo, la que revelaba con él en aquellas fábricas, última derivacion de las mudejares, el nombre y las circunstancias del prócer, que mandaba ejecutar la obra: éralo sí, la inmemorial costumbre, que obrando ya de un modo inconsciente en los últimos momentos de la tradicion secular, se apoderaba de las inscripciones arábigas, de los alicatados y azulejos para luchar aún contra la nueva corriente, que la avasallaba.—Las inscripciones, pues, así del *Palacio del Duque de Osuna*, como del *Apeadero de Isabel la Católica*; de la *Casa de Olea* y del *Palacio del Duque de Alba*, carecen realmente de interés bajo este punto de vista, aunque no las conceptuemos indignas de figurar al lado de las del *Alcázar*.

Por lo que hace á las inscripciones existentes en el Palacio de los Duques de Medinaceli, conocido vulgarmente con el nombre de *Casa de Pilatos*, haremos observar, que reduciéndose á la fórmula general, en su mayor parte apropiada por los alârifes mudejares, y de la cual hemos ya hecho mencion, se notan, así en las franjas del *Patio principal* como en la *Capilla*, toda ella completamente exornada de almocárabe, no pequeñas deformidades, de mayor trascendencia que cuantas hemos señalado en el *Alcázar* del rey don Pedro. Consisten aquellas, que datan acaso de época muy reciente, en que los vaciados se hallan hechos con tan poco esmero, que las inscripciones sobre aparecer en sentido inverso, esto es, comenzando de izquierda á derecha, en lugar de mostrarse de relieve como todas las demás, se rehunden en el yeso, destacándose el fondo en el relieve; hecho bastante á demostrar la ignorancia de los vaciadores, pues que las mismas leyendas hubieron de servir de matrices para reproducciones semejantes.

Sin embargo de esto existe sobre la clave del arco de la *tarbea* que comunica con el magnífico salon de azulejos que precede á la *Capilla*, una inscripcion sumamente curiosa por encontrarse en ella el nombre de *Don Pedro* Enriquez, adelantado mayor de Andalucía, quien á principios del siglo XVI mandó edificar aquella casa, segun acredita la lápida que ostenta la portada (6). Acaso hubieron de existir otras inscripciones en que se aludiera más directamente al padre del primer Marqués de Tarifa; pero éstas han desaparecido, quedando sólo las que en lugar oportuno insertamos.

---

(1) Hállase el capitel en que se encuentra esta inscripcion, que nos ha sido imposible interpretar por completo, á causa de la espesa capa de pintura y de dorado que la cubre, en la columna de la derecha de las dos que sustentan los dos arcos inscritos que dan paso á la llamada *Cámara del techo de Felipe II*. El magnífico Abd-er-Rahman III, cuyo nombre conserva, subió al trono el año 300 de la Hégira (913 C.) y murió en 350 (961 C.). A juzgar por la fecha que lleva el capitel y que coincide con la en que fueron edificados los suntuosos alcázares de Medina Az-Zahrá (se terminó su construccion el año 325 (936 C.), tal vez cuantos capiteles arábigos existen en el *Alcázar de Sevilla*, se sacasen de las ruinas de aquella joya del arte del Califato.

(2) *Puertas del Salon de Embajadores*, pág. 442 del t. III del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, nota.

(3) Idem, idem.

(4) Madrazo, tomo de *Sevilla* de los *Recuerdos y Bellezas de España*, pág. 481.—Debemos al llegar á este punto, rectificar un error involuntario sin duda, en que incurre aquel docto académico tratando del *Patio de las Muñecas*: «los pilares (dice) que cargan sobre las columnas están bellamente decorados con cenefas verticales, *formadas de inscripciones cúficas*,» siendo en realidad africanos los de la inscripcion á que alude, la cual se encuentra reproducida en varios tamaños por todos los aposentos del *Alcázar*.—Véanse las inscripciones correspondientes en las de los *edificios mudejares*.

(5) A esta época corresponde la *Casa de la Marquesa de Mejorada* en la calle de *Bustos Tavera*, n.° 8, cuyas inscripciones damos en otro lugar, y áun la misma *Casa del Duque de Alba*; en el retrete llamado *Dormitorio del rey don Pedro*, que se halla en la parte alta del *Alcázar*, hay empotrada en el muro, al lado de la pequeña puerta de salida, una figura tallada en piedra, y de estilo del *Renacimiento*, lo cual hace creer, á falta de documentos, que el almocárabe que la exorna es obra de los modernos restauradores del *Alcázar*.

(6) La mencionada lápida, dice así:

ESTA CASA MANDARON HACER LOS ILUSTRES SEÑORES DON PEDRO ENRIQUEZ, ADELANTADO MAYOR DE ANDALUCIA, Y DOÑA CATALINA RIBERA, SU MUJER; Y ESTA PORTADA MANDÓ HACER SU HIJO DON FADRIQUE ENRIQUEZ DE RIBERA, PRIMER MARQUÉS DE TARIFA, ASÍ MISMO ADELANTADO. ASENTÓSE AÑO DE 1533.

INSCRIPCIONES.

INSCRIPCIONES ARÁBIGAS DEL TIEMPO DE LA DOMINACION MUSLÍMICA.

I.—En una lápida de mármol blanco, que mide 1m,30 de ancho, rota en la parte superior, y cuyas últimas palabras están en tal extremo confusas que es imposible su lectura, se halla en caractéres cúficos de relieve la siguiente inscripcion:

........................الملك العامرى........................
الا الله وحدة لاشريك له وان محمّدا عبده ورسوله وان الجنة.....
والنار حقّ وان الساعة اتيه لاريب فيها وان الله يبعث من فى القبور
قبرالامير الكبير شفيع توفى باجر الله بشاطئ الوادى بتعزيز
القرية المذكورة على طاعة امير المومنين المامون القاسم
وقول الله وذلك يوم الجمعة لاثنين عشرة ليلة بقيت من ذى القعدة سنة
اثنتى عشرة واربع مائة غفر الله ذنبه.......................... ....*

. . . . . Al-maleq Al-âámerly. . . . .
sino Alláh, el único, no [tiene] compañero; y que Mahoma [es] su siervo y su enviado; y que el Paraiso y el fuego eterno [son] dogma; y que la hora [del juicio final] ha de llegar: no [hay] duda en ello; y que Alláh hará levantar á los que [están] en los sepulcros. [Este es el] sepulcro del general en gefe Xafi: murió en la gracia de Alláh en Xatay-l-guada manteniendo la alquería mencionada en la obediencia del Príncipe de los creyentes Al-Mamun-Al-Cásim, y á la palabra de Alláh. Y esto [sucedió] el dia de Chumá (viérnes) *doce dias por andar de la luna de Dzu-l-caâda del año* 412 (1021 J. C.). *Perdone Alláh sus culpas. . . . . . .* (1).

II.—En la parte interior de la torre de la moderna *Colegiata del Salvador*, existe una lápida, asimismo de mármol blanco, que ofrece, en caractéres cúficos de resalto, la inscripcion que sigue:

بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على محمّد
خاتم انبياءيه وخيرة اصفيايه وعلى اهله الطيبين
الابرار وسلم تسليمًا امر المعتضد على الله
المويّد بنصر الله ابو القاسم محمّد بن عبّاد
ادام الله تاييد امره ووصل اعزاز نصره
ببنيان اعلى هذا المنار لازال عزيز الدعوة
لاسلام عند الهدامة بكثير الزلازل

(1) Fué descubierta en el año de 1851, con motivo de las obras ejecutadas en el antiguo solar del *Convento de San Francisco*, hoy convertido en *Plaza de la Constitucion ó Plaza Nueva*. Insertóla en el tomo III del *Memorial histórico Español* el académico D. Pascual Gayangos (pág. 411), y actualmente se conserva en las galerías del *Museo Provincial de Sevilla*.

الطابلة ليلة الاحد مستهل ربيع الاول
من سنة اثنين وسبعين واربع مائة فتم
بحول الله وتاييده فى عقب الشهر المورخ
صل الله فيه كريم مشغاله و بنى له بكل حجر
بنى فيه قصرًا فى جناته لمنه والطفه *
من عمل ابى ابرهيم ابن فلح الرخام على يدى الامير صاحب الاحباس.....احمد بن هشام وفقه الله *

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso. La bendicion de Alláh [sea] sobre Mahoma, sello de sus profetas y el mejor y más perfecto de sus escogidos, y sobre los suyos, los buenos y los justos. Salud y paz.—Mandó Almôtamid-âlay-l-láh, Al-muyyed-bi-nassri-l-láh Abú-l-Cásim Mohámmad-ben-Abbád (perpetúe Alláh su imperio y señorío y continúele su poderoso auxilio) construir la parte superior de este alminar, á fin de que no se interrumpa el llamamiento á la oracion, por haberse destruido de resultas de los frecuentes terremotos ocurridos en la noche del domingo, primer dia de la luna de Rabiê primera del año 472 (1080 J. C.). *Concluyóse [la obra] con el beneplácito de Alláh y su auxilio, el último dia de la luna memorada. Prémie Alláh obra tan meritoria y déle por cada piedra de las colocadas en ella, un alcázar en el Paraiso para su regalo, y [como señal] de su prediléccion.—Lo hizo Abú-Ibráhim-ben-Afláh, el marmolista, por mandado del gefe principal de los habices* (1). . . . . *Ahmed-ben-Hixem (prospérele Alláh)* (2).

III.—En otra lápida, tambien de mármol, colocada hasta hace poco en el muro exterior de la iglesia de *San Juan de la Palma*, y custodiada hoy en el *Museo Provincial de Sevilla*, en gallardos caractéres cúficos, de relieve como los anteriores, se encuentra la inscripcion siguiente:

بسم الله الرحمن الرحيم و صلى الله على محمّد خاتم النبيين
امرت السيدة الكبرى ام الرشيد ابى الحسين عبيد الله بن المعتمد
على الله الموئد بنصر الله ابى القاسم محمّد بن عبّاد ادام (3) الله تاييده
وامره و اعزاز هما باقامة هذه الصومعة بمسجدها صانه الله طلبا
لجزيل الثوب فتمت بعون الله على يدى الوزير الكاتب الامير ابى
القاسم بن بطاح وفقه الله وذلك فى شعبن من عام ثمانية وسبعن واربع مائة*

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso: la bendicion de Alláh [sea] sobre Mahoma, Sello de los Profetas. Mandó la Señora augusta, madre de Ar-Raxid Abú-l-Hoseyn Obaido-l-láh, hijo de Al-Môtamid-âlay-l-láh Al-Muyyed-bi-nassri-l-láh, Abú-l-Cásim Mohámmad-ben-Abbad (perpetúe Alláh su imperio y poderío y la gloria de ambos (4), *levantar esta assumûa* (5) *en su Mezquita (consérvela Alláh) esperando los premios abundantes. Acabóse [esta obra] con la ayuda de Alláh por mano del Guacir, al-Kátib-al-Amir Abú-l-Cásim, Ben-Battáh (séale Alláh propicio). Y esto [fué] en la luna de Xaâban del año* 478 (1086 C.) (6).

(1) Rentas ó mandas piadosas para atender al culto de las Mezquitas.

(2) Insertóla, con muy ligeras variantes, el académico D. Pascual Gayangos en el tomo II del *Memorial histórico Español* (pág. 396).

(3) En el original se halla abreviada esta palabra, que sin duda para evitar la repeticion del د esculpió el lapidario bajo la forma ام.

(4) El padre y el hijo.

(5) En la version que de esta lápida hizo D. Leon Carbonero y Sol, catedrático que ha sido de lengua arábiga en la Universidad de Sevilla (publicada en el periódico *El Porvenir* de aquella ciudad), se halla interpretada esta palabra en significacion de *cláustro;* nosotros juzgamos más exacta la lectura del Sr. Gayangos, pues fácilmente se comprende que á haber sido esculpida para conmemorar la construccion del *claustro* de la Mezquita que hubo de existir en *San Juan de la Palma*, segun pretende el Sr. Carbonero y Sol, pareceria más natural que dicha lápida hubiera sido colocada en la parte interior del templo. La *assumûa* es, por lo demás, la torre desde la cual el *al muedzin* (المؤذن) ó sacristan hace el *al-idzan* (الاذان) ó pregon exterior, convocando á la oracion ó *as-saláh* (الصّلاة).

(6) Publicó D. Pascual Gayangos la traduccion que insertamos en el *Semanario Pintoresco Español*, primero, y más tarde en el tomo II, pág. 394 del

IV.—Consérvanse en la *Biblioteca* de la *Universidad Literaria de Sevilla*, dos fragmentos de lápidas sepulcrales, labrados en pizarra, sobre la cual se hallan grabados los caractéres, á tal extremo borrados ya por la mano del tiempo, que en uno de los mencionados fragmentos es de todo punto imposible su lectura. No sucede lo mismo con el otro; pero hállase roto por desgracia, impidiendo formar así entero concepto de su contenido, el cual se ofrece, no obstante, del siguiente modo:

بسم الله الرحمن..............
الحمد الله الدايم.............
الحمد لله الدايم اهارم........
الموبد و هو عركلا..............
داقر عشد الله.... ....
بن احمد ابن اكرب جوّه.....
رأد حلّة الجنّة و رضى الله لدىد
بكلّ وان محمد اعىده ورسوله
نوفى الجمعه احد...... .... .
. ...وال سند حمس
...............ماية *

Memorial histórico Español, dado á luz por la Academia de la Historia.—Empotradas en los muros laterales de una galería que dá al patio de una de las casas que pertenecieron al señor de Villaceballos, existen en Córdoba varias lápidas con inscripciones arábigas, entre las cuales, y situada en primer término en el muro de la derecha, se encuentra la siguiente, cuya interpretacion tuvimos el gusto de hacer en aquella ciudad en Febrero del presente año, y hemos concertado despues con la publicada por el Sr. Gayangos en el tomo VI del *Memorial histórico Español*, pág. 312. Acaso la presente lápida pudiera corresponder á alguna de las hijas del desgraciado Ar-Raxid Abú-l Hoseyn, hijo del último Amir de la dinastía Abbadita, supuesto que no nos atrevemos á afirmar, sin embargo, careciendo de antecedentes. Forma la lápida un pequeño arco de herradura, en cuyo vano se lee:

بسم الله الرحمن الرحيم
وصلى الله على محمد هذا قبر
بكر بنت الاميرابى الحسين
على بن تانسكل الصنهاجى
وفيت تشهد لا اله لا الله ليلة لا
ثنين نصف ربيع الاخرسنة
ست وسبعين واربع ماية *

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso: la bendicion de Alláh sobre Mahoma. Este [*es*] *el sepulcro de Bequer, hija del Amir Abú-l-Hoseyn Aly-ben-Tenesquel, el de Sanhacha. Murió confesando que no hay más Dios que Alláh, en la noche del lúnes, quince de Rabiê postrera del año cuatrocientos setenta y seis* (1084 J. C.).

En la orla que le sirve de arrabâ y cuadra el conjunto:

عوذ بالله من الشيطان الرجيم اشهد لله لا اله
لاهو و الملايكة واولول العلم قايمًا و
القسط لا اله الا هو العزيز الحكيم صدق الله

Refúgiome en Alláh [*huyendo*] *de Xaythan el apedreado; y confieso á Alláh: no hay más dios que él. Los ángeles y los que invocan la sabiduría eternamente, y la justicia* [*repiten tambien*]*: no hay más dios que él, el omnipotente, el sabio, verdadero Alláh.....*

En los dos capiteles de las columnas que parecen sostener el arco:

نفس العباد

. . . . . *espíritu de sus siervos!*

El Sr. Gayangos, sin duda por error de la copia que le fué remitida por el Sr. D. Luis Ramirez de las Casas-Deza, escribe la fecha ست وتسعين واربعماية (496). Nosotros hemos procurado, cual notarán los lectores, rectificar algunas de las equivocaciones en que sin voluntad, hizo incurrir al Sr. Gayangos la indicada copia, — hecha por persona imperita en el conocimiento de los caractéres arábigos, — teniendo presente la lápida misma; merced á esta circunstancia nos ha sido fácil intento el de resolver las dudas que el referido Sr. Gayangos indicaba, al publicar esta inscripcion por vez primera.

En el nombre de Alláh, el Clemente. . . . . . . Loor á Alláh el Eterno. . . . . . . Loor á Alláh el Eterno, el Inmutable. . . . . . Al-Muyyed, y él semejante. . . . . . . florido, el escogido de Alláh. . . . . . . Ben-Ahmed-Ebn-Akrab, el poderoso. . . . . . . hermosa, cargado de años, y dilate Alláh sus goces en la otra vida; y que Mahoma [*es*] *su siervo y su enviado. Murió el viernes, dia primero. del año cinco. . . . .* (1)

V.—En una lápida de mármol, que se conserva en la *Secretaría* de la *Sociedad de Amigos del País* (Ex-Convento del Ángel), cuya inscripcion se halla en caractéres cúficos de resalto, se lee:

بسم الله الرحمن.....
يا أيها الناس.........
مدّ الله حوّقا.........
ثعر نطم الحيــــاة
الدلثع ولا بعزّ نظم
يالله العرق وهــذا
قبر مريم بنت.......
وقبر الغشى تعــلى
لخملك..... من سنة
حمس وحمس مائة
رحمة الله و المسلمين *

En el nombre de Alláh, el Clemente. . . . . . . ¡Oh tú exclarecido entre los hombres. . . . . . . creó Alláh el universo. . . . . . . límite postrero de la vida; camino recto y verdadero [*que conduce*] *á la gloria prometida! ¡Oh Alláh, orígen* [*de todas las cosas*]*! Este* [*es*] *el sepulcro de Mariem, hija. . . . . ¡Oh sepulcro de esperanzas destruidas en tu oscuridad! . . . . . en el año quinientos cinco* (1112 J. C.). [*Sea sobre él*] *la clemencia de Alláh y de los muslimes!*

VI.—En una piedra de granito, de forma cuadrada, que se custodia en el *Museo Provincial de Sevilla,* se lee en caractéres africanos, tambien de relieve:

لا اله الا الله محمّد
رسول الله ولا تاحده (2)

No hay dios sino Alláh: Mahoma [*es*] *el enviado de Alláh, y no le embarga* [*estupor*].....

---

(1) Aunque en la última línea aparece el numeral ciento (مائة) es imposible determinar el año que hubo de revelar esta lápida.

(2) En el cimáceo de una de las columnas más próximas á la *Capilla de Garcilaso*, en la suntuosa Mezquita de Córdoba, existe otra piedra, aunque de menores dimensiones, igualmente cuadrada, la cual ofrece en caractéres africanos, asimismo de resalto, la siguiente inscripcion:

لا اله الا
الله محمّد
رسول الله

No hay dios sino Alláh: Mahoma es el enviado de Alláh.

Acaso la piedra que existe en el *Museo Provincial de Sevilla*, y que así como la de Córdoba, contiene la profesion de fé musulmana, hubo de pertenecer á la Mezquita-Aljama de aquella ciudad, y señalar el Kibláh (قبلة) ó sea el lugar que marca la situacion del Oriente, y hácia el cual se vuelven los mahometanos en sus oraciones. Como notarán nuestros lectores, hállase en esta lápida interrumpida la inscripcion, la cual hubo de continuar sin duda en otra análoga é inmediata, cual sucede en la referida Mezquita cordobesa.

VII.—En el fuste de una columna que se conserva en el Patio del *Museo Provincial de Sevilla*, se encuentra la siguiente inscripcion, grabada en sentido vertical sobre su superficie:

.......حيم الله عبد الر.......
....باطم الحمع العط.........
...ال لاصيد الرامد اليشهد....
....المقدّس فالمصّ استبنبان فى
سنة احد.....................
........ومشر و ذلك عبد الله
بن حدور*

. . . . *Alláh Abd-er-R* . . . . *en la obra de la Aljama Gran*[*de*] . . . . *para el átrio, breve reliquia de la capilla.* . . . . *santo; y la parte principal fué construida en el año uno.* . . . . *y adornos.—Y esto* [*fué obra*] *de Abdil-láh-ben-Hadur* (1).

VIII.—En las guardas de la *Llave* que entregó Axataf al rey don Fernando III el Santo, y se custodia en la *Sacristía* de la Catedral, se leen las siguientes inscripciones, ya se miren las mencionadas guardas en una ó en otra direccion:

1.ª اوقف لنا البقى المدينة الله

Concédanos [*Alláh el beneficio*] *de la conservacion de la ciudad.*

2.ª لله الملك كله و القدرة

De Alláh [*es*] *todo el imperio y poderío* (2).

IX.—En la franja que adorna las ocho caras de un hermoso *brocal de pozo*, labrado en rico mármol blanco (3),

---

(1) En gran número de los fustes de las columnas de la *Mezquita-Aljama* cordobesa, son de observar algunas inscripciones toscamente grabadas, como la presente, aunque se reducen, por lo general, á expresar el nombre del lapidario que labró el fuste; donde principalmente se notan las inscripciones mencionadas, es en la parte que añadió Al-Manzor á la *Mezquita*. Todas ellas corresponden al libro, que bajo el título de *Inscripciones árabes de Córdoba*, preparamos para la prensa.

(2) Tomamos la presente interpretacion, debida al académico y distinguido orientalista D. Francisco Fernandez y Gonzalez, de la *Monografía* que con título de *Llaves de ciudades, villas y fortalezas*, escribió nuestro muy amado padre, y va inserta en en el tomo II del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES (pág. 1 á 25). Otras interpretaciones se han dado á esta inscripcion por los Sres. D. Pascual Gayangos y D. Leon Carbonero y Sol, catedrático que ha sido de lengua arábiga, este último, en la Universidad de Sevilla; publicóse la del Sr. Gayangos en los *Estudios históricos, políticos y literarios de los Judíos de España*, y se halla concebida en los siguientes términos:

تمال على ّالايام بمنّة الله

Dure por siempre [*esta llave*] *por la gracia de Dios.*

Vió la luz la del Sr. Carbonero y Sol, en las columnas de *La Ilustracion Española y Americana* (n.° XII del año XVI, pág. 192); y aunque no publicó entónces la indicada interpretacion en caractéres ordinarios, debemos á él mismo la reduccion siguiente:

ببيّت الملك السلم

En la casa del rey, la paz.

Nosotros juzgamos más acertada la interpretacion que insertamos en el texto, hecha con todo esmero por el traductor de Aben-Adharí de Marruecos.

(3) Al escribir la *Monografía* que con el título de *Brocales de pozo árabes y mudejares*, publicó el MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES (tomo III), no teníamos individual noticia de este magnífico brocal, que es, sin duda alguna, el más completo de cuantos han llegado á nuestros dias. Con efecto: mientras los dos brocales de mármol blanco que, procedentes de la *Mezquita-Aljama* de Toledo, se conservaron hasta hace poco en los patios de *San Pedro Mártir* y del *Ex-Convento de Madre de Dios*, y se custodian hoy en el *Museo Provincial* de la antigua corte de los Beni-dzi-n-Nun, se muestran, principalmente

el cual se custodia en las galerías del *Museo Provincial de Sevilla*, hállase en caractéres cúficos de resalte esta inscripcion:

=العزّ والاقبال و اليمن
والكمال و البقاء لصاحبه
البركة الكاملة و النّعمة
الشّاملة و الغبطة لاهله
والسّلامة العامّة و الخير
والنعم ووافر العسم
والكرامة و السّرور
والدّقة و الخيور و=

=*La gloria, la magnificencia, la dicha, la perfeccion y la eternidad para su dueño. La felicidad perfecta, la ventura cumplida y la prosperidad para sus gentes. Y la paz para todos. La bondad, la opulencia, la abundancia deseada, la generosidad, la alegría, la delicadeza y todos los bienes; y...*=

X.—En el capitel del ángulo del *Patio de las Muñecas*, inmediato al *Corredor* que comunica con el *Vestíbulo*, en el *Alcázar* del rey don Pedro, se lee en pequeños caractéres cúficos de relieve la leyenda siguiente:

بسم اللّه، والاهكم ‖ الاه لا الــــه الا
هو الحىّ القيّوم لا ‖ تــاخذه ســنــة
ولا نــوم لـــــه ‖ ما فى السّمــوات
ومـــا فى الارض ‖ من ذا الذى يشفع...

En el nombre de Alláh: Vuestro dios [es] Alláh: no [hay] dios sino él, el vivo, el inmutable: no le embarga estupor ni sueño: para él [es] cuanto [hay] en los cielos y en la tierra. ¿Quién será el que ruegue.... (1)

XI.—En una *cartela* colocada en la parte superior del capitel de la derecha, de los dos que sostienen los arcos que dan paso á la *Cámara de la izquierda* del *Salon de Embajadores* del referido *Alcázar*, se lee en caractéres africanos de relieve:

عمل
فند

Obra de Fand.

---

el primero, acanalado en su borde, y perdido en ambos el pulimento del mármol, el de Sevilla, cuya procedencia nos es desconocida, se ostenta íntegro en todas sus partes, al extremo de parecer recien salido del taller del lapidario. No nos explicamos, á la verdad, esta circunstancia, pues si hubo de servir, como su propio destino indica, en el patio de algun edificio particular, segun puede deducirse de su inscripcion, fácilmente se comprende que debiera haber acontecido con él, lo que con los de Toledo, y los dos, asimismo de mármol blanco, que existian en el *Patio de los Naranjos* de la Catedral de Sevilla, y de los cuales trae noticia Morgado. La influencia atmosférica habria bastado para descomponerlo, y hacerle perder, por lo ménos, el pulimento que aún ofrece.

(1) *Korán*, Sura II, aleya 256. El contenido de esta inscripcion parece indicar que hubo de continuar la citada aleya en algun otro capitel, que acaso sea cualquiera de los que se ostentan con inscripciones ininteligibles á causa del dorado que las cubre, en el *Salon de Embajadores* del mismo *Alcázar*. La mencionada aleya, continúa:

.....عنده الا باذنه يعلم ما بين ايديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشىء من علمه الا بما شآء وسع كرسيّه السموات والارض ولا يوده حفظهما وهو العلىّ العظيم *

...... *á él sin su permiso? Sabe lo que* [*hay*] *entre sus manos* (delante de ellos) *y detrás de ellos; y no alcanzan de las cosas que sabe, sino las que quiere. Su trono* [*se halla sobre*] *los cielos y la tierra, y no le cuesta* [*nada*] *su guarda. Él* [*es*] *el excelso, el grande!*

XII.—En la parte alta del *Alcázar*, *Salon* llamado *del Príncipe*, se leen en igual disposicion y paraje que la inscripcion precedente, y como ella, tambien en caractéres africanos de resalte, las siguientes:

1.ª

عمل

مزر

Obra de Mazro.

2.ª

عمل متبـ

ـرك

Obra de Motabaraq.

3.ª

عمل خير

Obra de Jayr.

INSCRIPCIONES ARÁBIGAS DE LOS EDIFICIOS MUDEJARES.

I.

ALCÁZAR.

FACHADA.

I. Entre los adornos y debajo del *almedinado* del alero de la Portada, en caractéres cúficos de resalte, se lee:

النعمة الشاملة—*La felicidad cumplida.*

II. En el friso de madera que corre por cima de la inscripcion monacal del centro, y se extiende á las galerías laterales, se halla, repetida en multitud de medallones, que separan castillos, leones y escudos de bandas con dragantes, en caractéres asimismo cúficos, la siguiente:

اليمن والسلامة والعزة والكرامة و السعد الدايم—*La dicha, la paz, la gloria, la generosidad y la felicidad perpétua.*

III. En otro friso que, naciendo á los lados de la Portada, se extiende por las galerías laterales, se halla multitud de veces repetida en caractéres africanos, la leyenda:

فى طالع العدّ لاحد هاذه الدار—*En grandeza y ostentacion [es] única esta casa.*

IV. En la tabla de azulejos, á que sirve de orla la inscripcion monacal, repetida ocho veces, cuatro en azul de derecha á izquierda y vice-versa, y cuatro invertida, en blanco, tambien de derecha á izquierda, y vice-versa,

segun demuestra el primero de los dos diseños que encabezan la presente *Monografía*, en el cual se comprenden sólo los extremos, resalta en caractéres cúficos el mote de los Al-Ahmares:

ولا غالب الا الله — *Y no vencedor sino Alláh.*

V. Por bajo del cuerpo en que se encuentran los aximeces de la parte central, y entre los adornos del almocárabe, que cubre el muro:

1. En los espacios laterales de derecha é izquierda, del cuerpo central, y en tres de las cinco arcadas ornamentales:

الشكر لله الملك لله الشكر لله — *Las gracias para Alláh.* — *El imperio para Alláh.* — *Las gracias para Alláh.* (Cúfico.)

2. En la parte central, repetida tres veces en las siete arcadas de alharaca que exornan el muro, y ocupando dos de ellas cada palabra:

الملك لله — *El imperio para Alláh.* — (Cúfico.)

VESTÍBULO.

Ofrece el *Vestíbulo* la forma de un Salon rectangular, dividido á derecha é izquierda por dos arcos sostenidos en columnas de mármol, y en el rectángulo de la parte central, donde desemboca la puerta de entrada, se leen las siguientes inscripciones:

VI. En el *arrocabe* (1), invertida por lo general, y escrita en caractéres cúficos:

السعد والتوفاق نعم الرفّاق (2) — *La felicidad y la prosperidad* [*son*] *beneficios del Sustentador (Alláh).*

VII. En el friso ó faja general:

فى طالع العدّ لاحد هاذه الدار — *En grandeza y ostentacion* [*es*] *única esta casa.* — (Africano.)

VIII. La misma inscripcion se halla en el arrocabe y friso ó faja general del aposento de la derecha.

IX. En el arrabaâ de la puerta que, por medio de un corredor, comunica con el *Patio de las Muñecas*, se lee la inscripcion núm. VI.

X. En la tabla de almocárabe colocada sobre la puerta y bajo el arrabaâ, repetida varias veces, de izquierda á derecha y vice-versa:

يمن — *Felicidad.* — (Cúfico.)

XI. En la parte superior del remate de esta puerta y dentro de tres circulitos que forman los adornos, donde se

---

(1) الرقّب friso colocado en la parte superior del muro, y sobre el cual descansa el artesonado.

(2) Esta inscripcion, profusamente repetida en las *tarbeas* del *Alcázar*, es un vaciado que existe en el arrocabe de las galerías del *Patio de los Arrayanes* del *Alcázar de la Alhambra.* Véase al propósito la inscripcion núm. 16 de las del mencionado edificio, en la pág. 92 de las *Inscripciones árabes de Granada* del Sr. Lafuente Alcántara (D. E.). Esta misma inscripcion se ostenta sobre la puerta descubierta el año de 1870 en uno de los *alhamiyes* del *Salon de las Dos Hermanas* del *Alcázar* Nassrita, que hemos estudiado ántes de ahora (MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, t. III, págs 383 á 407).

encuentran las sílabas كـة, cuya prolongacion forma el tercero de los indicados, dentro del cual se contienen las otras dos sílabas بر:

بـركـة —*Bendicion.*—(Cúfico.)

XII. En la parte inferior del remate:

الـمدد لله العظيمة لله —*El auxilio [proviene] de Alláh; la grandeza de Alláh.*—(Cúfico.)

Las inscripciones que existen en el aposento de la izquierda son iguales á las anteriores, exceptuando las de la puerta.

ANTESALA.

XIII. En dos fajas paralelas que, á los extremos del almocárabe que exorna la parte superior de los muros, recorren todo el aposento, se halla, muchas veces invertida, la inscripcion de los núms. VI y IX.

XIV. En el arrabaá de la puerta que por un Corredor dá paso al *Patio de las Doncellas*, se lee la inscripcion de los núms. III, VII y VIII.

XV. En los casetones del artesonado se halla algunas veces, pintada, en caractéres africanos:

العزة الدايم لله البركة [الكاملة] لله—*La gloria eterna para Alláh; la dicha [perfecta] para Alláh.*

CORREDOR QUE CONDUCE AL PATIO DE LAS DONCELLAS.

XVI. En la imposta de la puerta, á uno y otro lado, y de tal suerte colocada, que las sílabas بر se hallan dentro de un círculo formado por la prolongacion de las dos كة:

بركة —*Bendicion.*—(Cúfico.)

XVII. En el arrocabe del corredor, con puntos diacríticos, mociones y signos ortográficos:

عِزٌ لِمَوْلَانَا ٱلسُّلْطَانِ دُنْ بِطْرُ نع (1). —*Gloria á nuestro señor el Sultan don Pedro: ¡Ensalzado sea!*—(Africano.)

XVIII. Igual inscripcion se encuentra en el arrocabe de la escalera, recientemente descubierta, y en el de la cupulilla que hay al final del Corredor.

XIX. En las impostas laterales de la puerta que desemboca en el *Patio de las Doncellas*, se halla la inscripcion núm. XVI.

XX. Entre las labores de la puerta de madera, que cierra esta comunicacion, así en el tablero superior como en el del postigo, se lee: Unas veces: بركة—*Bendicion.*—Otras: الملك لله—*El imperio para Alláh.*—Otras: يمن—*Felicidad.*—(Cúfico.)

---

(1) Abreviatura por تعالى.

XXI. En la orla general de la puerta de madera, en caractéres africanos:

الغبطة المتصلة النعمة الشاملة البركة الكاملة الغبطة المتصلة تع

La prosperidad continuada: la felicidad cumplida: la dicha perfecta: la prosperidad continuada [*son beneficios de Alláh*]. *¡Ensalzado sea!*

XXII. En la orla del postigo, asimismo en caractéres africanos:

البركة الكاملة النعمة الشاملة الدايم—*La dicha perfecta: la felicidad cumplida* [*sean*] *perpétuas.*

PATIO PRINCIPAL, VULGARMENTE LLAMADO DE LAS DONCELLAS.

XXIII. En el arrabaâ del arco que dá entrada al Patio:

الحمد لله على نعمه—*Loor á Alláh por sus beneficios.*—(Africano.)

XXIV. En la tabla de almocárabe que hay bajo la parte superior del arrabaâ, se encuentran dentro de unos medallones, unas veces: العزة لله—*La gloria para Alláh.*—Otras: عز لمولانا—*Gloria á nuestro señor.*—Otras: الملك لله—*El imperio para Alláh.*—(Africano.)

XXV. En el friso general de las galerías:

اليمن و الاقبال—*La felicidad y la prosperidad.*—(Africano.)

XXVI. En los medallones del arrocabe, unas veces: ولا غالب الا الله—*Y no vencedor sino Alláh.*—(Africano.)—Otras: اليمن—*La felicidad.*—(Africano.)—Otras: لك الله الواحد القهر—*Para tí ¡oh Alláh único!* [*es*] *la omnipotencia.*—(Cúfico.)

XXVII. Sobre los arcos de la galería (parte interna) y bajo el friso general:

العز القايم لله الملك الدايم لله—*La gloria eterna para Alláh: el imperio perpétuo para Alláh.* (Africano.)

XXVIII. En una orla que baja, en la parte interior de la galería, por los ángulos del Patio y hace de arrabaâ en los arcos mayores:

اليمن و الاقبال—*La felicidad y la prosperidad.*—(Africano.)

XXIX. En una pequeña faja, inmediata al zócalo de azulejos, la cual rodea á la inscripcion siguiente número XXX:

يا ثقتي يا املي انت الرجآء انت الولي اختم بخير العملي

¡Oh confianza mia! ¡Oh esperanza mia! ¡Tú eres mi esperanza: tú eres mi protector! ¡Sella con la bondad mis obras!—(Africano.)

XXX. En el friso que corre al rededor del *Patio* rodeada por la inscripcion anterior y en medallones que separan castillos, leones y escudos de bandas con dragantes, se encuentra en grandes caractéres cúficos de esmerada

traza, la siguiente leyenda, unas veces abreviada, otras veces completa, segun la extension de los muros y el número de huecos, y con frecuencia invertida:

عز لمولانا السلطان ضن بدر (1) ايده الله و نصره—*¡Gloria á nuestro señor el Sultan don Pedro! ¡Ayúdele Alláh y le proteja!*

XXXI. En el arrabaâ del aximéz de la derecha del *Dormitorio de los Reyes Moros*, se halla la inscripcion de los números III, VII, VIII y XIV.

XXXII. En la tabla de almocárabe, colocada por bajo de la parte superior del arrabaâ, se lee en varios medallones, unas veces: العزة لله—*La gloria para Alláh.*—Otras: عز لمولانا—*Gloria á nuestro señor...*—Otras: السلطان—... *el Sultan.*—(Africano.)

XXXIII. En la parte superior del remate que corona el arrabaâ:

بركة — *Bendicion.*

En la parte inferior se halla la inscripcion del núm. XII.

XXXIV. En el arrabaâ de la puerta del *Dormitorio de los Reyes Moros:*

الحمد لله على نعمه—*Loor á Alláh por sus beneficios.*—(Cúfico.)

XXXV. En unos pequeños medallones horizontales, colocados en la parte inferior del arrabaâ:

العز لله—*La gloria para Alláh.*—(Africano.) بركة—*Bendicion.*—(Cúfico.)

XXXVI. En las pequeñas franjas verticales, que sirven de orla á la tabla de almocárabe que adorna por ambos lados esta puerta:

عافية باقية—*Salvacion eterna.*—(Cúfico.)

XXXVII. En la tabla de almocárabe, anteriormente citada:

يمن—*Felicidad.*—(Cúfico.)

XXXVIII. Entre las labores de alharaca que separan los tres aximecillos ó celosías que existen sobre la puerta referida:

الملك لله—*El imperio para Alláh.*—(Africano.)

(1) Debemos llamar la atencion de nuestros lectores respecto de las diversas maneras de hallarse escrito el nombre del rey don Pedro I de Castilla, fundador del *Alcázar*, y á quien aluden, así la presente inscripcion como la del núm. XVII, porque bastan por sí solas para demostrar la poca seguridad que hubo siempre, al determinar la correspondencia que existe entre el alfabeto árabe y el castellano, á pesar de las reglas especiales, á que se ha pretendido someterla. Mientras se ofrece, con efecto, en la inscripcion núm. XVII bajo la forma de بضر *(Bidhro)*, empleándose el ض *(dh)* como correspondiente de nuestra *d*, siendo así que en la pronunciacion castellana no es posible la trascripcion de la mencionada letra, por requerir cierta aspiracion impropia de los idiomas neo-latinos,—escríbese en la del núm. XXX بدر *(Bidro)*, forma en realidad más propia, pues que el د, cuyo sonido es el de nuestra *d*, tiene tambien el mismo valor fónico.—De observar es, además, que al copiar el Sr. D. Pascual Gayangos esta inscripcion del *Alcázar*, única de las publicadas hasta el dia, en el t. II del *Memorial Histórico Español* (pág. 400), escribió el nombre del infortunado hijo de Alfonso XI,—acaso olvidando las dos distintas formas con que se encuentra en el *Alcázar*,—دون بيطر *(dun Bithro)* por ضن بضر ó ضن بدر, y que en algunas escrituras citadas por Conde en sus anotaciones á Xerif al-Edrisí se lee بطرة (pág. 160). Á iguales consideraciones se presta el título de *Don*, que así en los monumentos mudejares, como en los documentos arábigos, se escribió siempre دون, y no ضن, cual acontece sin excepcion en el *Alcázar de Sevilla*.

XXXIX. Entre las labores que llenan el espacio de la puerta á su arrabaâ:

العز لله—*La gloria para Alláh.*—(Cúfico.)

XL. En la primera de las dos orlas de las hojas de madera de esta puerta (parte exterior):

العز القايم لله السعد الدايم لله—*La gloria eterna para Alláh; la dicha perpétua para Alláh.*—(Africano.)

XLI. En la segunda orla, por ambas caras:

الحمد لله، العزة لله، الملك لله، الشكر لله

La alabanza á Alláh: la gloria para Alláh: el imperio para Alláh: las gracias para Alláh.—(Cúfico.)

XLII. En el aximéz de la izquierda del *Dormitorio de los Reyes Moros*, así como en el almocárabe y remate, se hallan las inscripciones números XXXI, XXXII y XXXIII.

XLIII. En el arrabaâ de la puerta que hay en el ángulo de la izquierda del *Dormitorio de los Reyes Moros:*

فى طالع العدّ الاحد هاذه الدار—*En grandeza y ostentacion [es] única esta casa.*—(Africano.)

XLIV. En la orla de la puerta de madera que la cierra:

اليمن و الاقبال و بلوغ الامال—*La dicha y la prosperidad y el cumplimiento de las esperanzas.*—(Africano.)

XLV. En el remate, las inscripciones del núm. XXXIII.

XLVI. Las inscripciones del arrabaâ, tabla de almocárabe y remate de los dos aximeces que hay á los lados de la Puerta del *Salon de Embajadores*, son las mismas de los números XXXI, XXXII, XXXIII y XLII.

XLVII. En la parte inferior del arrabaâ de la Puerta del *Salon de Embajadores* (derecha):

الله هو الوحد—*Alláh: él [sólo es] único!*—(Africano.)

XLVIII. En el arrabaâ, confundidos con la inscripcion siguiente, se hallan varios trozos de la sura CXII del *Korán*, que dice así:

الله احد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا احد

Alláh [es] único: Alláh [es] eterno: no engendró ni fué engendrado, ni tiene compañero alguno.—(Africano.)

XLIX. En el mismo arrabaâ:

الملك الدايم لله، العز القايم لله، الشكر دايم لله

El imperio perpétuo para Alláh; la gloria eterna para Alláh; las gracias perpétuas para Alláh.—(Africano.)

L. En la parte inferior del arrabaâ (izquierda):

ولا غالب الا الله—*Y no vencedor sino Alláh.*—(Africano.)

LI. Entre la obra de lacería de las puertas de madera del *Salon de Embajadores*, á los lados de los postigos y en los postigos mismos, ya de derecha á izquierda y ya de izquierda á derecha, se lee:

الملك لله—*El imperio para Alláh.*—(Cúfico.)

LII. En varios casetones de la parte superior de las hojas, unas veces: عز لمولانا السلطان—*Gloria á nuestro señor el Sultan.*—(Africano.)—Otras, escrita de derecha á izquierda y viceversa: اليمن—*La felicidad.*—(Cúfico.)—En el centro de las estrellas y en igual disposicion: البركة—*La dicha.*—(Cúfico.)—Otras veces: يمن—*Felicidad.*—Otras: الملك لله—*El imperio para Alláh.*—(Cúfico.)

LIII. En las orlas laterales de los postigos:

العز لله، البقاء لله، الملك لله، القدرة لله

La gloria para Alláh: la eternidad para Alláh: el imperio para Alláh: el poder para Alláh.—(Africano.)

LIV. En el larguero ó banda de la izquierda de la hoja de la derecha, y en el de la izquierda de la izquierda (parte superior):

امر مولانا السلطان المعظيم المرفع ضن بطرو ملك قشتيالة وليون ادام الله سعده وهى ابانيه نعمل هذه الابواب النجرية (1) لهذه القبة السعدة ما احلب من العزة الرفعة من حند السروا المسعود.....

Mandó nuestro señor el Sultan engrandecido, elevado, don Pedro, Rey de Castilla y de Leon (perpetúe Alláh su felicidad y ella [sea] con su arquitecto, se hicieran estas puertas de madera labrada para este aposento de la felicidad (lo cual ordenó en honra y grandeza de los embajadores ennoblecidos y venturosos),...—(Africano.)

LV. En el larguero de la izquierda de la hoja de la izquierda (parte inferior) (2):

...الذي بأع رضى وفى للبلد المسعد لما المجالس و القصور وذلك من سعوده لربّى والسيدى...

... del cual brota en abundancia la ventura para la ciudad dichosa, en la que [se levantaron] los palacios y los alcázares; y estas mansiones [son] para mi señor y dueño...—(Africano.)

LVI. En el larguero ó banda de la derecha de la hoja de la izquierta (parte inferior) (3):

...واحده من ربا ضاء السلطان الرّحلو من وصعه بمدينة اشبيلية بنصر الموكل باشعال الله

... único, quien dió vida á su esplendor, el Sultan pio, generoso, quien lo mandó hacer en la ciudad de Sevilla, con la ayuda de su intercesor (¿San Pedro?) *para con Dios Padre.*—(Africano.)

LVII. En el larguero ó banda de la derecha de la hoja de la izquierda, y en el de la derecha de la hoja de la derecha (parte superior):

فى بناية واخوالة الهامى يشعّ الشرّفى وضعها المعلمون الطلبطون وذلك عام بنّ الف واربع مائه واربع ستى الربيع العصر وولى فوق من باريح العرشة شّع وشّى شعابه طول الزنّة الحمد لله

(1) Puede tambien leerse: الجديدة

(2) En el larguero de la izquierda de la hoja de la derecha, hay una grosera restauracion.

(3) En el de la derecha de la hoja de la derecha, hay al principio otra restauracion igual

En su construccion y embellecimiento deslumbradores resplandeció la alegría; en su labra [se emplearon] artífices toledanos; y esto [fué] el año engrandecido de mil y cuatrocientos y cuatro (1). *Semejante al crepúsculo de la tarde y muy parecida al fulgor del crepúsculo de la aurora [es esta obra] un trono resplandeciente por sus colores brillantes y por la intensidad de su esplendor.—Loor á Alláh.*—(Africano.)

LVIII. En el arrabaâ de la puertecita de la derecha del *Salon del Emperador Cárlos V:*

في طالع العزّ لاحد هاذه الدار—*En grandeza y ostentacion [es] única esta casa.*—(Africano.)

LIX. En el remate (parte superior): بركة—*Bendicion.*—(En la parte inferior): المدّة لله العظمة لله—*El auxilio [proviene] de Alláh; la grandeza de Alláh.*—(Cúfico.)

LX. En la orla de la hoja de madera de la indicada puerta:

اليمن والاقبال وبلوغ الامال—*La dicha y la prosperidad y el cumplimiento de las esperanzas.*—(Africano.)

LXI. Las inscripciones que existen en los aximeces laterales del *Salon del Emperador Cárlos V*, son las mismas de los números XXXI, XXXII, XXXIII, XLII y XLVI.

LXII. En un friso vertical inmediato á la inscripcion latina que sirve de arrabaâ en la Puerta del mencionado *Salon*, se encuentra la siguiente leyenda de mayor tamaño que en el núm. XXX:

يا ثقتى يا املى انت الرجآء انت الولى اختم بخير العملى

Oh confianza mia! Oh esperanza mia! Tú eres mi esperanza: tú eres mi protector! Sella con la bondad mis obras. (Africano.)

LXIII. En la orla de las hojas de madera de la Puerta de este *Salon:*

الغبطة المتصلة، النعمة الشاملة، البركة الكاملة

La prosperidad continuada; la felicidad cumplida; la bendicion perfecta.—(Africano.)

LXIV. En la orla por la cara interior:

السعد الدايم، البركة الكاملة—*La dicha eterna; la bendicion perfecta.*—(Africano.)

LXV. Entre las labores de las hojas, por ambas caras:

بركة—*Bendicion.*—الغبطة المتصلة—*Prosperidad continuada.*—الملك لله—*El imperio para Alláh.*—(Cúfico.)

LXVI. En la orla de los postigos:

الغبطة المتصلة، العافيه الباقية الدايم، البركة الكاملة، النعمة الشاملة الدايم،

La prosperidad continuada; la salvacion eterna y permanente; la bendicion perfecta; la felicidad cumplida y permanente.—(Africano.)

---

(1) De la Era del César; 1364 del nacimiento de N. S. Jesucristo.

LXVII. Entre las labores de los postigos:

القدرة لله—*El poder [corresponde] á Alláh.*—(Africano.)

LXVIII. Las inscripciones de la puerta que existe á la izquierda del *Salon de Cárlos V*, son las mismas de los números XX, XXI y XXII.

LXIX. En el friso que corre al rededor del llamado *Trono del Tributo* por cima de las inscripciones números XXIX y XXX (1):

السّعد والتوفاق نعم الرفاق—*La felicidad y la prosperidad [son] beneficio del Sustentador (Alláh).*—(Cúfico.)

LXX. En la parte inferior de los ángulos del fondo, en una especie de triángulo:

البركة—*La bendicion.*—(Africano.)

LXXI. En el friso que por la parte exterior del patio, corre por bajo de la imposta, donde resaltan los escudos imperiales y el *Non Plus Ultra* de Cárlos V, se hallan en la parte superior y en caractéres cúficos relativamente pequeños, las palabras

الحمد لله

parte de la oracion que en grandes caractéres, asimismo cúficos, continúa:

على نعمه—*Loor á Alláh por sus beneficios.*

LXXII. Dentro de un círculo inmediato á la inscripcion anterior, se lee:

اليمن—*La felicidad.*—(Cúfico.)

LXXIII. En el friso que corre por bajo del anterior y desciende por los cuatro arcos mayores y por los ángulos, se lee unas veces: اليمن والاقبال—*La felicidad y la prosperidad.*—(Africano.)—Otras: الملك لله—*El imperio para Alláh.*—(Africano.)—Otras: اليمن—*La felicidad.*—(Africano.)—Otras: الجالب لا الله [لا]—*[No hay] causa sino [en] Alláh.*—(Africano.)

---

(1) Debemos llamar la atencion de nuestros lectores, respecto del *alhamy* denominado por el vulgo *Trono del Tributo* (aludiendo al famoso *de las cien Doncellas*, que se supone pagado en tiempo de Mauregato), y los inmediatos á él, que se encuentran en uno de los costados del *Patio principal*, llamado tambien por aquel erróneo supuesto, desde hace no largo tiempo, *Patio de las Doncellas* Producto los tres de las últimas restauraciones llevadas á cabo en el *Alcázar* del rey don Pedro, eran sencillamente, ántes de la reforma que convirtió en capilla la *tarbea* de esta parte del mencionado *Patio*, la puerta de ingreso de este departamento y de los dos aximeces laterales, de igual disposicion y traza que los del supuesto *Dormitorio de los Reyes Moros*, del *Salon de Embajadores* y el denominado *Salon del Emperador Cárlos V*. En 1843 ofreciánse los referidos *alhamyes* de muy diversa forma. «en el costado, » que está al frente de la puerta del *Salon de Embajadores* (escribia al propósito en aquella época nuestro muy amado Padre), hay tres arcos, dignos de » llamar la atencion de los que contemplen este edificio; el del centro que es piramidal y ostenta en su grueso una corona de afiligranadas *tenas* pintadas » de oro y azul, deja ver sobre un balcon de la *Capilla* tres arquitos figurados de lindas y prolijas labores: los colaterales son redondos y en el vacío que » forman hay tambien dos balcones de la misma iglesia, etc» *(Sevilla Pintoresca*, lib. I, art. *Alcázar*, pág. 63). Como se ve por esta ligera descripcion, el nombre de *Trono del Tributo*, con que hoy se designa la antigua puerta de aquella *tarbea*, así como el de *Patio de las Doncellas*, dado al *Patio principal*, datan, segun hemos indicado, de época bien reciente, siendo el uno consecuencia obligada del otro. Los balcones que en 1843 existian en estos tres *alhamyes*, fueron, en verdad, quitados discretamente, pues que interrumpiendo el carácter oriental de la *al-fachia*, debian producir mal efecto en aquel sitio. Hemos juzgado prudente hacer esta restitucion, para el más exacto conocimiento de tan suntuoso edificio, objeto de fábulas no más fundadas que las que han dado orígen al *Trono del Tributo*, y al título *de las Doncellas*, que hoy lleva el *Patio principal* donde aquel se encuentra. Por lo demás, perpetuada por la tradicion mudejar, la manera de construir de los árabes, compúsose primitivamente el referido *Patio* de cuatro magníficas *tarbeas*, cada una de las cuales correspondia, cual demuestran las tres hoy existentes, á uno de los lados de la *al-fachia*, disposicion que es de observar en otros varios edificios mudejares. La comprobacion de este aserto, ya por nosotros demostrado respecto de las fábricas árabes *(Puerta árabe recientemente descubierta en uno de los alhamyes del Salon de las Dos Hermanas de la Alhambra de Granada*, tomo III del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES), pueden verla nuestros ilustrados lectores en la obra ya citada, y que bajo el título de *Monumentos árabes y mudejares de Sevilla*, prepara para la prensa nuestro querido tio D. Demetrio de los Ríos.

LXXIV. En los macizos de las columnas de los cuatro grandes arcos:

بركة—*Bendicion.*—(Cúfico.)

SALON DE LA DERECHA, LLAMADO VULGARMENTE «DORMITORIO DE LOS REYES MOROS» (1).

LXXV. En la orla de la faz interior de las hojas de la Puerta:

الملك الدايم لله العزّ القايم لله—*El imperio perpétuo para Alláh: la gloria eterna para Alláh.*—(Africano.)

LXXVI. En el centro de los nichos laterales del arco, hoy macizados, y denominados generalmente *babucheros* (2):

الملك لله—*El imperio para Alláh.*—(Africano.)

LXXVII. En el arrabaa de los mencionados nichos:

يا ايّها المجلس الجديد بانك الطالع السّعيد لازلت الزّهر خيرمثوى جنّى اعاد وهو عيد ومن نيل المجب عنبا و مان غيظا لكت.....

Oh exclarecida morada nueva!... Fué aumentado el esplendor dichoso [*de tu fábrica*] *con el brillo permanente de la mejor hermosura! Asilo escogido* [*donde*] *se celebran las fiestas! Él* [*es*] *amparo y regalo de* [*todo*] *bien; manantial de beneficios y sustento del valor! Para ti...*—(Africano.)

LXXVIII. En el intrados del arco, contenida en dos fajas paralelas, se encuentra la inscripcion del núm. XXIX.

LXXIX. En el arrabaa del arco de entrada, por la parte interior:

في طالع العدّ لاحد هاده الدار—*En grandeza y ostentacion* [*es*] *única esta casa.*—(Africano.)

LXXX. En una franja que corre inmediata al zócalo de aliceres, y rodea la inscripcion del núm. LXXXI, se lee en pequeños caractéres:

---

(1) Manifestamos ya, en las *Consideraciones generales* que preceden á las *Inscripciones arábigas*, que este inestimable monumento del estilo mudejár, habia sufrido desde principios del presente siglo muy notables modificaciones, las cuales adulterando su planta, impiden hoy por completo el determinar con toda exactitud cuál hubo de ser la primitiva.—Consecuencia de estas reformas fué la entrada del *Alcázar*, problema que todavía no han logrado resolver los modernos restauradores, y la cual en 1843 se ofrecia en muy distinta forma de la que hoy tiene. Penetrabase, con efecto, en el *Palacio* por medio de un apeadero, en el cual se encontraban dos puertas, una de las cuales, situada á la derecha, comunicaba como al presente por medio de un corredor con el *Patio de las Muñecas;* la otra más al medio, cerrada con una verja, daba paso al *Patio principal*, dividiendo en dos salones, que «formaban una gran *tarbea* cuando el palacio se conservaba intacto,» el llamado hoy *Dormitorio de los Reyes Moros*, cuya puerta daba por consiguiente ingreso al *Patio* referido. (*Sevilla Pintoresca*, lib. I, art. *Alcázar*, págs. 61 y 62. Los restauradores de 1850 ó 1855, comprendiendo sin duda lo irregular de esta reforma, llevada á cabo en 1805, cerraron la puerta que ponia en comunicacion aquella *tarbea* con el apeadero ó *Vestíbulo*, y dieron al *Palacio* la entrada que hoy conserva, no más propia, pero sí más razonada que la abierta por D. Manuel Cintora á principios de la actual centuria. Como demuestra la exposicion que acabamos de hacer, el nombre de *Dormitorio de los Reyes Moros*, con que se conoce la *tarbea* que en 1843 daba paso al *Patio principal*, es contemporáneo del del *Trono del Tributo* y del del mencionado *Patio*, siendo tambien su fundamento el mismo. Sin embargo, no ha faltado quien en nuestros dias, cual arriba apuntamos, desconociendo así esta parte de la historia de las restauraciones del *Alcázar* como la historia del mismo, y siguiendo la caprichosa tradicion sustentada por el encargado del *Palacio*, para quien todas las restauraciones modernas son obra del rey don Pedro, haya osado asegurar, con el testimonio de aquél, la peregrina version de que «el encantador aposento de dorados arabescos y de precioso *artesonado* que se conoce con el nombre »de *Dormitorio de los Reyes Moros*, fué testigo de aquel sangriento suceso,» esto es, de la muerte de Abdu-l Aziz, á quien el Califa de Damasco, segun el escritor á quien aludimos, «hizo asesinar en su propio lecho» (D. Antonio de San Martin, *Recuerdos de Sevilla*, art. I, publicado en el núm. 4 de *La Ilustracion Universal*, correspondiente al 28 de Enero de 1874).

(2) Vulgar creencia es la de que estos pequeños nichos, que quizás en el *Alcázar* del rey don Pedro no estuvieran primitivamente tapiados, servian en los edificios musulmanes para colocar las *babuchas* en señal de veneracion al dueño de la casa, de donde les viene el nombre de *babucheros* con que son designados hoy en la Alhambra de Granada. El destino de estos pequeños nichos fué, sin embargo, y sigue siendo todavía entre los árabes, muy distinto, pues en ellos se colocan jarrones con flores, y no pocas veces lebrillos con agua fresca para apagar la sed del visitante.—La inscripcion que ostentan los de esta *tarbea*, así como la de los del *Salon de Embajadores* y *Salon del Emperador Cárlos V*, son vaciados de la que existe en el primero de los citados salones, al cual se refiere indudablemente. Véanse las inscripciones de los números CCXXXVIII y CCXLIII

يا ثقتي يا املي انت الرجآء انت الولي اختم بخير العملي

Oh confianza mia! Oh esperanza mia! Tú eres mi esperanza; tú eres mi protector! Sella con la bondad mis obras. (Africano.)

LXXXI. En el friso que, formando medallones, se halla exornado por castillos, leones y escudos de bandas con dragantes, y rodeada por la inscripcion anterior, se encuentra en vistosos y elegantes caractéres cúficos, la siguiente, de la cual dá idea el segundo de los diseños que encabezan esta *Monografía:*

عز لمولانا السلطان ډن بدر ايده الله و نصره—*Gloria á nuestro señor el Sultan don Pedro! Ayúdele Alláh y le proteja!*

LXXXII. En los catorce remates, que sin contar los de los aximeces laterales y el de la pequeña puerta de la izquierda, se hallan de trecho en trecho, colocados sobre las anteriores inscripciones, se encuentran, en la parte superior: بركة—*Felicidad.*—En la inferior: المدد لله العظمة لله—*El auxilio [proviene] de Alláh; la grandeza de Alláh.*—(Cúfico.)

LXXXIII. En el arrabaá de los aximeces laterales:

السعد و الوفاق نعم الرفاق—*La felicidad y la prosperidad* [son] *beneficios del Sustentador (Alláh).*—(Cúfico.)

LXXXIV. En el remate de ambos existen las inscripciones del núm. LXXXII.

LXXXV. En las orlas de las puertas de madera de ambos aximeces:

السعد الساملة، لبركة الكاملة—*La felicidad cumplida: la dicha perfecta.*—(Africano.)

LXXXVI. En el friso general que, sirviendo de orla al almocárabe de la parte superior de este aposento, se reproduce en el *alhamy* con igual oficio, se lee la inscripcion núm. LXXIX.

LXXXVII. En el arrocabe:

عزّ لمولانا السّلطان ډن بطرو نع—*Gloria á nuestro señor el Sultan don Pedro! Ensalzado sea!*—(Africano.)

LXXXVIII. En los arranques del arco del *alhamy*, se encuentra parte de la inscripcion núm. LXXX, aunque de mayor tamaño.

LXXXIX. En la media caña que comprende los tres arcos, que comunican con la llamada *alcoba* (1), se halla la inscripcion núm. LXXXVIII.

XC. Entre las labores del almocárabe que corre por bajo de los tres aximecillos, se lee en caractéres cúficos la palabra بركة—*Bendicion,* en tal forma dispuesta, que las sílabas بر se hallan comprendidas dentro de las dos siguientes كة.

XCI. Entre los calados del *aximecillo* ó celosía del centro, se destaca la siguiente inscripcion, leyéndose en

(1) Véase respecto de esta *alcoba*, cuanto decimos en la nota relativa al *Dormitorio de los Reyes Moros.* Dásele nombre de *Alcoba del Rey don Pedro* (Album fotográfico de Sevilla, por D. J. Laurent), que nosotros no hemos querido apuntar para no producir confusion entre éste y el que llaman *Dormitorio* del mismo rey en la parte alta del *Alcázar.*

la parte inferior: الله عيذة—*Alláh* [*es*] *el refugio*...—(Cúfico),—y continuando en la superior, aunque con caractéres africanos, y dentro de un medallon: لكل شدة—... *en toda tribulacion.*

XCII. En la media caña interior del arco de la alcoba, la inscripcion núm. LXXXVII.

XCIII. En el arrabaa interior de este arco, y en dos franjas paralelas que resaltan en el almocárabe superior de los muros, lo mismo en los *alhamyes* laterales que en la *alcoba*, se halla la inscripcion núm. LXXXVI.

XCIV. En los once remates colocados sobre el friso que corre por cima del zócalo de aliceres y contiene las inscripciones números LXXX y LXXXI, se lee la del núm. LXXXII.

XCV. En el arrabaa de la puertecita de la izquierda, se halla la inscripcion del núm. LXXXIII.

XCVI. En la tabla de almocárabe colocada bajo la parte superior del arrabaa, escrita de derecha á izquierda y vice-versa:

يمن—*Felicidad.*—(Cúfico.)

XCVII. En el remate de la misma puerta, la inscripcion núm. LXXXII.

SALA CUADRADA, QUE PRECEDE AL «PATIO DE LAS MUÑECAS.»

XCVIII. En el arrabaa de la mencionada puerta, se hallan fragmentos de la inscripcion núm. LXXXVIII, y la siguiente:

الملك الدايم لله العز القايم لله—*El imperio perpétuo para Alláh: la gloria eterna para Alláh.*—(Africano.)

XCIX. En el friso general que, por la parte superior, recorre el aposento y baja por los dos *aximecillos* ó celosías que hay sobre el arco que dá paso al *Patio de las Muñecas*, se encuentra la misma inscripcion del núm. XCVIII.

C. Igual inscripcion se ostenta en el arrabaa de la puertecita que á la izquierda comunica con el *Patio de las Doncellas*.

CI. En los medallones del almocárabe que adorna la parte superior de los muros:

ولا غالب الا الله الحاوك الله—*Y no vencedor sino Alláh: el creador: Alláh.*—(Africano.)

CII. En el arrabaa del arco que dá paso al *Patio de las Muñecas:*

وما توفيقى الا بالله على توكلت و على نيب—*No* [*hay*] *proteccion sino en Alláh, en quien fio y á quien volveré.*—(Africano.)

CIII. En el almocárabe del arco por bajo de los aximecillos:

بركة—*Bendicion.*—(Cúfico.)

CIV. En el intrados del arco, alternando con los adornos:

وما بكم من نعمة فمن الله—*Cuantos beneficios recibís proceden de Alláh.*—(Africano.)

PATIO DE LAS MUÑECAS.

CV. En la parte inferior del arrabaâ del arco mencionado, dentro de un círculo y las sílabas بر comprendidas en las otras dos:

بركة—*Bendicion.*—(Cúfico.)

CVI. En un medallon que hay encima de la inscripcion anterior:

البقاء لله—*La eternidad para Alláh.*—(Africano.)

CVII. En el arrabaâ:

يا ربّى فراد ولد من افضل ائمه

¡Oh mi dueño incomparable, nacido de estirpe régia!... Protéjale [Alláh]!...—(Cúfico.)

CVIII. En la tabla de almocárabe colocada bajo las tres celosías:

بركة—*Bendicion.*—(Cúfico.)

CIX. Entre los calados de la celosía del centro:

البركة لله—*La dicha para Alláh.*—(Cúfico.)

CX. En el arrocabe y friso inferior de las galerías, que baja hasta los lados del arrabaâ de los arcos:

يا ثقتى يا املى ادت الرجآء انت الولى احتم بخيم العملى

Oh confianza mia! Oh esperanza mia! Tú eres mi protector: tú eres mi esperanza! Sella con la bondad mis obras!
(Africano.)

CXI. En el arrabaâ de la puertecita que comunica por medio de un corredor con el *Vestíbulo*, se halla la inscripcion del núm. CII, cuya parte superior está invertida.

CXII. En la tabla de almocárabe que hay entre las dos franjas superiores del arrabaâ, cuya inscripcion está tambien invertida, se lee la del núm. CVIII.

CXIII. En el arrocabe y friso superior de la bóveda del corredor que dá paso al *Vestíbulo:*

الحمد لله على نعمه—*Loor á Alláh por sus beneficios.* (Africano.)

CXIV. En el arrabaâ del arco del *Salon* llamado *de los Príncipes*, se lee la misma inscripcion del núm. CXIII; está escrita en caractéres cúficos.

CXV. En el almocárabe de los lados de las celosías, encuéntrase la inscripcion núm. CXII.

CXVI. Entre los calados de la celosía central:

الله ربى—*Alláh es mi dueño.*—(Cúfico.)

CXVII. Las inscripciones del arrabaâ de la puertecita que comunica con el *Jardin del Príncipe*, son las de los números CXI y CXII.

CXVIII. En el arrocabe y friso superior del corredor que comunica con el *Jardin* mencionado, se lee la misma inscripcion del núm. CXIII.

CXIX. Las inscripciones del arco que dá paso al aposento denominado *Antesala de las armas de los Reyes Católicos*, son las de los números CV á CIX.

CXX. Las del arco que comunica con la *Cámara de la derecha del Salon de Embajadores*, son las de los números CXIV, CXV y CXVI.

CXXI. En el friso, que así por la parte interior como por la exterior de la galería, corre por cima de los arcos, baja por los ángulos entrantes y salientes del *Patio* y por los macizos de los arcos, se lee la inscripcion núm. CX.

CXXII. En los macizos de los arcos, entre las dos franjas que del friso anterior bajan por ellos, se encuentra la inscripcion núm. CVIII.

CXXIII. En unos pequeños círculos, colocados entre los adornos de las enjutas de los dos arcos correspondientes á la *Cámara de la derecha del Salon de Embajadores* y al *Salon de los Príncipes*, se lee, aunque con alguna dificultad:

العزه الدائم لله—*La gloria eterna para Alláh.*—(Africano.)

CXXIV. En un friso almedinado que corre por debajo de la imposta, y contiene dos inscripciones, se lee en la parte superior, que semeja una concha:

الحمد لله على نعمه—*Loor á Alláh por sus beneficios.*—(Africano.)

CXXV. En la parte inferior, de derecha a izquierda y vice-versa: البركة—Y formada por la prolongacion de algunas de las letras de esta palabra, asimismo en caractéres cúficos: لله—*La bendicion para Alláh.*

SALA LLAMADA «DE LOS PRÍNCIPES.»

CXXVI. Entre las labores que exornan las dos pequeñas franjas que corren por el intrados del arco de entrada:

الملك لله العز لله—*El imperio para Alláh: la gloria para Alláh.*—(Cúfico.)

CXXVII. En los extremos del arrabaâ:

بركة *Bendicion.*—(Cúfico.)

CXXVIII. En el arrabaâ, se lee la inscripcion del núm. CXIV.

CXXIX. En unas tablas de alharaca que, á modo de arrabaâ, rodean las celosías que hay sobre este arco, se lee, unas veces en un medallon: الملك الدائم لله—*El imperio perpétuo para Alláh.*—(Africano.)—Otras, encima de este medallon, las sílabas بر dentro de las otras dos كة: بركة—*Bendicion.*—(Cúfico.)—En otro medallon, sobre esta palabra: الملك لله العز لله—*El imperio para Alláh: la gloria para Alláh.*—(Africano.)

CXXX. En la tabla superior de alharaca, dentro de unos medallones, escrita de derecha á izquierda y vice-versa:

اليمن—*La felicidad.*—(Cúfico.)

CXXXI. En pequeños medallones sobre la palabra anterior, unas veces: الملك لله—*El imperio para Alláh.*—Otras: العز لله—*La gloria para Alláh.*—(Africano.

CXXXII. En un friso que hay por bajo de la parte superior del arrabaâ:

بركة—*Bendicion.*—(Cúfico.)

CXXXIII. Entre los adornos de la tabla superior de alharaca, hállase en unos la palabra: الملك—*El imperio...*—continuando en otros: الدايم—... *perpétuo.*—(Africano.)

CXXXIV. Formado el arrocabe por un friso almedinado, ofrece en la parte superior varias inscripciones, leyéndose unas veces: اليمن و الاقبال—*La felicidad y la prosperidad.*—Otras: القدرة لله—*El poder para Alláh.*—(Africano.)

CXXXV. En la parte inferior, en caractéres cúficos, escrita de derecha á izquierda y vice-versa: الملك; —y formada por la prolongacion de varias letras de esta palabra: لله—*El imperio para Alláh.*—(Cúfico.)

CXXXVI. En el friso que corre por debajo del arrocabe:

يا ثقتى يا املى انت الرجآ انت الولى اختم بخير العملى

Oh confianza mia! Oh esperanza mia! Tú eres mi esperanza! Tú eres mi protector! Sella con la bondad mis obras! (Africano.)

CXXXVII. En los medallones ó tarjetones de relieve que se destacan sobre el friso de almocárabe que corre por debajo del anterior, en unos: ولا غالب الا الله الخالق الله—*Y no vencedor sino Alláh: el creador: Alláh.*—(Africano.)—En otros: الملك لله الشكر لله—*El imperio para Alláh: las gracias para Alláh.*—(Cúfico.)

CXXXVIII. En el friso que corre por debajo de los mencionados tarjetones, se lee la inscripcion núm. CXXXVI.

CXXXIX. En el almocárabe que hay á los lados del arco de la derecha, que dá paso á un pequeño aposento, dice en unos medallones:

العز لله—*La gloria para Alláh.*—(Africano.)

CXL. En dos circulos que hay en las enjutas del referido arco:

الله عدة—(Cúfico);

y dentro de un medallon sobre las anteriores palabras, prosigue.

لكل شدة—*Alláh es el refugio en toda tribulacion.*—(Africano.)

CXLI. La inscripcion del friso general del aposento de la derecha, es la de los números CXXXVI y CXXXVIII.

CXLII. En varios medallones, bajo el friso anterior (arrocabe), encuéntrase unas veces la oracion: الملك لله—

El imperio para Alláh.—(Cúfico);—y encima de estas palabras, sobre las cuales se extiende otro pequeño medallon, se lee en caractéres africanos: العز القايم لله—*La gloria eterna para Alláh.*

CXLIII. En otros tambien en la misma forma: الحمد لله—*Alabanzas á Alláh.*—(Cúfico.)—الملك لله—*El imperio para Alláh.*—(Africano.)

CXLIV. En otros, tambien en igual forma, la inscripcion núm. CXL.

CXLV. En otros, solamente: الشكر لله—*Las gracias para Alláh.*—(Cúfico.)

CXLVI. Entre los adornos, encima del hueco de la ventana: بركة—*Felicidad.*—(Cúfico.)

CXLVII. En la parte del friso general que baja por el ángulo de la derecha del arco de la izquierda, el cual comunica con otro pequeño aposento, donde se abre la mezquina escalera, que dá acceso hoy á la parte alta del *Alcázar:*

الملك الدايم لله العزّ القايم لله—*El imperio perpétuo para Alláh: la gloria eterna para Alláh.*—(Africano.)

Despues, continúa la inscripcion núm. CXXXVI.

CXLVIII. En los dos círculos de las enjutas de este arco, encuéntrase la inscripcion núm. CXL.

CXLIX. La inscripcion del núm. CXXXIX, osténtase en el almocárabe de los lados de este arco, formando pequeños medallones.

CL y CLI. En el arrocabe de este departamento, así como en las tablas del almocárabe que hay á los lados del arco por la parte interior, se leen respectivamente las inscripciones números CXLVII y CXLVI.

CLII. En la tabla de almocárabe que hay sobre el arco y bajo el arrocabe: يمن—*Felicidad.*—(Cúfico.)

ANTESALA DICHA «DE LAS ARMAS DE LOS REYES CATÓLICOS» (1).

CLIII. En el intrados del arco de entrada, alternando con los adornos, se destaca la ya citada inscripcion:

وما بكم من نعمة فمن الله—*Cuantos beneficios recibis proceden de Alláh.*—(Africano.)

CLIV. En el arrabaa del dicho arco por la parte interior, encuéntrase la tan repetida en todo el *Alcázar:*

يا ثقتي يا املي انت الرجآء انت الولي اختم بخير العملي

Oh confianza mia! Oh esperanza mia! Tú eres mi esperanza: tú eres mi protector! Sella con la bondad mis obras!
(Africano.)

(1) Denomínase en esta forma el pequeño retrete á que dá ingreso el *Patio de las Muñecas*, merced á la circunstancia de ostentar en el arrocabe, é inmediatos por tanto al techo, los escudos de armas de doña Isabel I. No hemos querido omitir de propósito el dictado con que actualmente se designa este departamento, con el objeto de evitar la confusion que hubiera podido resultar en otro caso. Por atribuirse el artesonado que hoy ostenta el *Salon* inmediato, al rey Felipe II, llámase tambien sin otra causa *Salon del techo de Felipe II*, que con igual propósito hemos conservado.—Todos estos nombres no tienen, cual comprenderán nuestros lectores, otro orígen que el capricho de los encargados del *Palacio*.

CLV. En el friso que corre por bajo del arrocabe, se halla tambien la inscripcion anterior.

CLVI. En unos tarjetones de resalte, que hay entre el almocárabe que hace de arrocabe:

ولا غالب الا الله الحاكي الله—*Y no vencedor sino Alláh: el creador: Alláh.*—(Africano.)

CLVII. En el arrabaâ del aximez:

في طالع العز الاحد هاذه الدار—*En grandeza y ostentacion [es] única esta casa.*—(Africano.)

CLVIII. En una faja de ataurique, formada por arquillos de procedencia granadina y colocada debajo de la parte superior del arrabaâ (1):

ولا غالب الا الله—*Y no vencedor sino Alláh.*—(Cúfico.)

CLIX. Encima de la anterior, aunque bajo los arquillos mencionados (2): بركة—*Bendicion.*—(Cúfico.)

CLX. En las enjutas de estos arquitos, escrita de derecha á izquierda en unas, y de izquierda á derecha en otras:

يمن—*Felicidad.*—(Cúfico.)

CLXI. En el remate se encuentra, en la forma que cuantos en el *Alcázar* existen, en la parte superior: بركة—*Bendicion.*—En la inferior: العزة لله العظمة لله—*El auxilio [proviene] de Alláh: la grandeza de Alláh.*—(Cúfico.)

CLXII. En la orla de las hojas de madera del aximez:

اليمن والاقبال وبلوغ الامال—*La dicha, la prosperidad, la felicidad y el cumplimiento de las esperanzas.*—(Africano.)

CLXIII. En la tabla de almocárabe colocada sobre la puerta pequeña de la izquierda, entre la parte superior del arrabaâ y otra faja igual á éste é inmediata al dintel: بركة—*Bendicion.*—(Cúfico.)

CLXIV. En el arrabaâ y faja referidas:

الملك الدايم لله العز القايم لله—*El imperio perpétuo para Alláh: la gloria eterna para Alláh.*—(Africano.)

SALON DEL TECHO DE FELIPE II.

CLXV. En el arrabaâ de la puerta de entrada por el retrete anterior:

السعد والتوفاق نعم الرفاق—*La felicidad y la prosperidad [son] beneficios del Sustentador (Alláh).*—(Cúfico.)

---

(1) y (2) No es fácil precisar el sitio de donde fueron sacados, así éste como otros muchos vaciados que, procedentes de la Alhambra, se emplearon en el *Alcázar* del rey don Pedro, al llevarse á cabo las obras de restauracion de 1850 y 1855; los restauradores que en todos tiempos han puesto su mano sobre los venerandos restos del Alcázar de los Beni-Nassares, no han esquivado ciertamente, el reproducir muchas de sus inscripciones primitivas, para colocarlas en paraje donde ó el tiempo ó la incuria humana habian destruido la obra de los alârifes granadinos.—Recordamos únicamente, que la presente inscripcion se halla repetida con gran frecuencia, así en la *Sala de las Dos Hermanas* (inscripciones números CXXVI y CXXVII de las *de Granada*, publicadas por el Sr D. E. Lafuente y Alcántara,, como en la *Sala de Embajadores ó de Comares*, y en otros departamentos De sentir es que el erudito orientalista, autor del mencionado libro, no haya localizado las inscripciones que publica, para poder desde luego discernir el paraje de donde fueron sacados los vaciados referidos que embellecen hoy en mucha parte el *Alcázar de Sevilla.*

CLXVI. Entre los adornos del almocárabe que hay bajo la parte superior del arrabaâ, escrita al revés y al derecho: يمن —*Felicidad.*—(Cúfico.)

CLXVII. La inscripcion del remate, es la misma del núm. CLXI.

CLXVIII. En dos franjas que sirven de orla al arrabaâ del aximez de la derecha:

العزه و الكرمة و اليمن وسلامة—*La gloria, la generosidad, la felicidad y la paz.*—(Africano.)

CLXIX. En la tabla de ataurique, formada por arquillos de procedencia granadina, y colocada debajo de la parte superior del arrabaâ:

ولا غالب الا الله—*Y no vencedor sino Alláh.*—(Cúfico.)

CLXX. Las inscripciones del remate son las del núm. CLXV, asi como la de las enjutas de los arquillos mencionados, es la del núm. CLX.

CLXXI. La inscripcion de la orla de las puertas de madera del aximez, es la misma del núm. CLXII.

CLXXII. En el arrocabe, formado por un friso almedinado, se lee: البركة—*La Bendicion...*—La prolongacion de algunas de las letras de esta palabra, dibuja la siguiente que se halla encima, escrita asimismo de derecha á izquierda y vice-versa: لله—*para Alláh.*—(Cúfico.)

CLXXIII. En las estalactitas del friso almedinado, léese unas veces: العزة المتصلة—*La felicidad cumplida.*—Otras: الملك لله—*El imperio para Alláh.*—(Africano.)

CLXXIV. En la orla de la archivolta del grande arco, que comunica con el *Salon de Embajadores*, la cual se extiende en dos franjas horizontales por bajo de las tres celosias, conteniendo un adorno en que se dibujan varias aves, se lee la inscripcion núm. CLXVIII.

CLXXV. A los lados de las dos celosias extremas que le decoran, dentro de unos pequeños medallones, se lee, unas veces: الملك الدايم—*El imperio perpétuo*—(Africano);—otras: العزه القايم—*La gloria eterna:*—y formadas por los adornos, se hallan encima las palabras لله—*para Alláh*,—en caractéres cúficos.

CLXXVI. A los lados de la concha que señala en el tímpano la clave de este arco:

سبحان الله وحده—*Bendito [sea] Alláh único!* ولا غالب الا الله—*Y no vencedor sino Alláh.*—(Africano.)

CLXXVII. En dos franjas que corren á manera de arrabaâ por el arco que comunica con el *Jardin del Príncipe*, escrita en menudos caractéres africanos, hállase la vulgar inscripcion:

يا ثقتي يا املي انت الرجاء انت الولي اختم بخير العملي

Oh confianza mia! Oh esperanza mia! Tú eres mi esperanza! Tú eres mi protector! Sella con la bondad mis obras! (Africano.)

CLXXVIII. Entre los calados de la celosía del centro:

الله عدة لكل شدة—*Alláh [es] el refugio en toda tribulacion.*—(Cúfico y Africano.)

CLXXIX. En las enjutas de unos arquillos que hay en la tabla de almocárabe, encima de las tres celosías:

يمن—*Felicidad.*—(Cúfico.)

CLXXX. En dos fajas paralelas que en el intrados dibujan el movimiento del arco, se halla la inscripcion núm. CLXXVII.

CLXXXI. Las inscripciones del aximez de la izquierda de este arco son las mismas de los números CLXVIII, CLXIX y CLXX. Las hojas de madera son pintadas.

CLXXXII. En una especie de friso que hay en ambos aximeces, despues de los dos arquitos que sostienen el parteluz: الحمد لله على نعمه—*Loor á Alláh por sus beneficios.*—(Cúfico.)

CLXXXIII. Las inscripciones de la pequeña puerta de salida son las comprendidas en los números CLXV, CLXVI y CLXVIII.

SALA CONTÍGUA AL LLAMADO «COMEDOR.»

CLXXXIV. Las inscripciones de la puerta de entrada son las mismas del núm. CLXXXIII.

CLXXXV. En el arrocabe: الحمد لله على نعمه—*Loor á Alláh por sus beneficios.*—(Africano.)

CLXXXVI. Las inscripciones del arco que dá paso al *Salon* inmediato, son las del núm. CLXXXIV. Las del aximez, excepto el arrabaâ, donde se reproduce la tan repetida del núm. CLXXVII, son tambien iguales.

SALON DORADO.

CLXXXVII. En el arrabaâ del arco de entrada, encuéntrase la tan repetida en el *Alcázar:*

بـ طالع العدّ لاحد هاذه الدار—*En grandeza y ostentacion* [*es*] *única esta casa.*—(Africano.)

CLXXXVIII. En la tabla de almocárabe, al revés y al derecho: يمن—*Felicidad.*—(Cúfico.)

CLXXXIX. Las inscripciones que se ostentan en el remate, son las del núm. CLXVII.

CXC. En el arrocabe, hállase la inscripcion núm. CLXXXV.

CXCI. Las inscripciones del arco que comunica con el *Jardin*, son las de los números CLXXXVII, CLXXXVIII y CLXXXIX.

CXCII. La del arrabaâ de la puerta que dá acceso á la *Cámara* de la izquierda del *Salon de Embajadores*, es la del núm. CLXXXVII.

CXCIII. Entre los calados de la celosía central, de las tres que hay sobre esta puerta, la inscripcion número CLXXVIII.

CXCIV. En unas franjas verticales, y en caractéres africanos: البركة—*La bendicion.*

CXCV. Las inscripciones del arco que comunica con la llamada *Antesala del Salon de Cárlos V*, son las de los números CLXXXVII, CLXXXVIII y CLXXXIX.

ANTESALA DEL SALON DE CÁRLOS V.

CXCVI. En el arrabaâ del arco de entrada, léese la siguiente inscripcion de procedencia granadina:

السعد و التوفاق نعم الرزّاق—*La felicidad y la prosperidad* [*son*] *beneficios del Sustentador (Alláh).*—(Cúfico.)

CXCVII. En la tabla de almocárabe, debajo de la parte superior del arrabaâ, se encuentra la inscripcion número CLXXIX.

CXCVIII. En el remate, las inscripciones del núm. CLXVII.

CXCIX. La inscripcion del arrocabe es la misma del núm. CXC.

CC. En el arrabaâ del aximez:

في طالع العدّ لاحد هاذه الدار—*En grandeza y ostentacion* [*es*] *única esta casa.*—(Africano.)

CCI. En la tabla de almocárabe, que forman unos arquillos de procedencia granadina, se lee en caractéres cúficos: ولا غالب لا الله—*Y no vencedor sino Alláh.*

CCII. En las enjutas de estos arquillos, escrita de derecha á izquierda y vice-versa, se halla la palabra يمن—*Felicidad.*—(Cúfico.)

CCIII. En el remate la inscripcion del núm. CXCVIII, y en su sitio la CLXXXII.

CCIV. En dos orlas que sirven de arrabaâ al arco que comunica con el *Salon de Cárlos V*, se lee la inscripcion núm. CLXXVII, aunque de mayor tamaño.

CCV. En el remate la inscripcion núm. CCIII.

CCVI. En el arrabaâ de una puerta que dá al *Patio de las Doncellas*, se lee la inscripcion del núm. CXCVI, así como en el remate la del CCV.

CCVII. En la orla de la del aximez, la siguiente inscripcion en caractéres africanos:

اليمن و الاقبال وبلوغ الامال—*La dicha, la prosperidad, la felicidad y el cumplimiento de las esperanzas.*

SALON DEL EMPERADOR CÁRLOS V.

CCVIII. En el arrabaâ del arco de entrada, distínguese repetida multitud de veces la inscripcion del núm. CC, tan comun en el *Alcázar:*

في طالع العدّ الاحد هاذه الدار—*En grandeza y ostentacion* [*es*] *única esta casa.*—(Africano.)

CCIX. En dos franjas paralelas que rodean al arrabaâ, escrita en menudos caractéres africanos, se lee la inscripcion del núm. CCIV.

CCX. Las inscripciones del remate son las del núm. CLXX.

CCXI. En el almocárabe del grande arco figurado, bajo el cual se abre el que hoy dá paso al presente *Salon* por la *Antesala* precedente, dentro de unos circulitos se lee, unas veces: عز لمولانا—*Gloria á nuestro señor...*—Otras: السلطان—*... el Sultan.*—Otras: العزة لله—*La gloria para Alláh.*—(Africano.)

CCXII. En un friso que hay colocado sobre este arco y debajo del friso general, unas veces de derecha á izquierda, y otras de izquierda á derecha: يمن—*Felicidad.*—(Cúfico.)

CCXIII. En el centro de unas estrellas que hay en el arrocabe: الملك الدايم الله—*El imperio perpétuo para Alláh.*—(Africano y Cúfico.)

CCXIV. En el friso general, se lee la inscripcion del núm. CCVIII.

CCXV. En el arrabaâ de los dos aximeces de los lados de la puerta principal, que comunica con el *Patio de las Doncellas*, se hallan las siguientes palabras, parte de la inscripcion del zócalo, núm. CCXXI:

عز لمولانا السلطان...—*Gloria á nuestro señor el Sultan...*—(Cúfico.)

CCXVI. Las inscripciones del remate en ambos aximeces, son las del núm. CCX.

CCXVII. Las de las hojas de madera, asimismo en ambos aximeces, son las del núm. CCVII.

CCXVIII. En el centro de las estrellas que forma la lacería de las hojas de madera de los referidos aximeces, escrita de derecha á izquierda y vice-versa, en caractéres cúficos, se halla la palabra: الملك—*El imperio.*

CCXIX. En los catorce remates que sobre las dos inscripciones, CCXX y CCXXI, se hallan en esta *Sala*, se encuentran las del núm. CCXVI.

CCXX. En la menuda franja inmediata al zócalo, que rodea la inscripcion del núm. CCXXI, se lee la del núm. CCIX.

CCXXI. En el friso á que sirve de orla la inscripcion anterior, y en medallones en cuyos extremos resaltan castillos, leones y escudos de bandas con dragantes:

عز لمولانا السلطان دون بدرو ايده الله—*Gloria á nuestro señor el Sultan don Pedro! Protéjale Alláh.*—(Cúfico.)

CCXXII. En el arrabaâ de la puerta principal, se ostenta la inscripcion núm. CCXV.

CCXXIII. En la tabla de almocárabe colocada bajo la parte superior del arrabaâ, léese la inscripcion del número CCXII.

CCXXIV. A los lados de las celosías extremas, encuéntrase un trozo de almocárabe con las mismas inscripciones del núm. CCXI.

CCXXV. En el centro de los llamados *babucheros:* الملك لله—*El imperio para Alláh.*—(Africano.)

CCXXVI. En un pequeño friso colocado bajo la parte superior del arrabaâ de los nichos ó *babucheros:*

السعادة الدائمة الكرامة...—*La felicidad eterna; la generosidad...*—(Cúfico.)

CCXXVII. En el arrabaâ se halla la inscripcion del núm. LXXVII.

CCXXVIII. Las inscripciones del arco del *alhamy* son las de los números CCXI y CCXII.

CCXXIX. En el friso general del *alhamy*, haciendo oficio de arrabaâ por la parte interior del arco y corriendo en dos franjas por todo él: الحمد لله على نعمه—*Loor á Alláh por sus beneficios.*—(Africano.)

CCXXX. En los seis remates que se levantan sobre el friso que, en la forma indicada ya en las inscripciones CCXX y CCXXI, figuran tambien sobre el zócalo de aliceres del *alhamy*, se halla la inscripcion núm. CCXIX.

SALON DE EMBAJADORES.

CCXXXI. Entre las labores de los postigos, por su cara interna: الملك لله—*El imperio para Alláh.*—(Cúfico.)

CCXXXII. En la parte superior de las hojas, unas veces: عز لمولانا السلطان—*Gloria á nuestro señor el Sultan.*—(Africano.)—Otras veces: اليمن—*La felicidad.*—(Cúfico.)

CCXXXIII. En el centro de las estrellas, escrita en ambos sentidos la palabra اليمن, y sobre ella, en un medallon dos veces repetida: البركة—*La bendicion.*—(Africano.)

CCXXXIV. En el centro de los dos nichos ó *babucheros:* الملك لله—*El imperio para Alláh.*—(Africano.)

CCXXXV. En un pequeño friso por bajo de la parte superior del arrabaâ de los nichos:

السعادة الدائمة الكرامة...—*La felicidad eterna; la generosidad...*—(Cúfico.)

CCXXXVI. En el arrabaâ de ambos nichos se halla la inscripcion de los números LXXVI, CCXXVII, CCXXXVII y CCXLII.

CCXXXVII. En el arrabaâ del arco de entrada existe la misma inscripcion.

CCXXXVIII. Entre los calados de la celosía central, de las tres que hay encima del arco de entrada, de derecha á izquierda y vice-versa: الملك—*El imperio,*—y en igual forma, pero colocada sobre esta palabra, la continuacion: لله—*para Alláh.*—(Cúfico.)

CCXXXIX. En el almocárabe de los lados del arrabaâ del arco, en varios medallones, se lee, unas veces: عز لمولانا—*Gloria á nuestro señor...*—Otras: السلطان—... *el Sultan.*—Otras: العزة لله نعم—*La gloria para Alláh. Ensalzado sea!*—(Africano.)

CCXL. Sobre el zócalo de aliceres y en la misma forma las inscripciones CCXX y CCXXI.

CCXLI. En el friso general que corriendo por encima de la leyenda del número anterior, sirve de arrabaâ á los tres arcos restantes, desarrollándose en medallones por bajo de las celosías que rodean el aposento, y extendiéndose

en la parte superior debajo de las tablas que señalan las fechas en que nacieron y murieron los reyes cuyos retratos adornan hoy este *Salon:* الغبطة المتصلة—*La prosperidad continuada.*—(Africano.)

CCXLII. En el arrabaâ de los tres arcos inscritos en otro de grandes proporciones, se encuentra la inscripcion de los números CCXXXVI y CCXXXVII, concebida en estos términos:

يا ايها المجلس الجديد يابك الطالع السعيد لاز لنب الزهر حير مثوى جنى اعاد وهو عبذ و من نيل المحب عنا و مان عطا لك...

Oh esclarecida morada nueva! Fué aumentado el esplendor dichoso [de tu fábrica] con el brillo permanente de la mejor hermosura! Asilo escogido [donde] se celebran las fiestas! Él [es] amparo y regalo de [todo] bien; manantial de beneficios y sustento del valor! Para ti...—(Africano.)

CCXLIII. En cinco medallones que hay debajo de las tres celosías de cada arco, la inscripcion núm. CCXXXV.

CCXLIV. En el almocárabe que hay á los lados y por bajo de las celosías, las inscripciones del núm. CCXXXIX.

CCXLV. En la celosía del centro de los tres arcos que comunican con el *Salon del techo de Felipe II*, existe la inscripcion núm. CCXXXVIII.

CCXLVI. En las celosías que corren á manera de friso por bajo de los balcones, en una sí y otra no: الله عيذة...—*Alláh [es] el refugio...*—(Cúfico), y en un pequeño medallon colocado encima: لكل شذ—*... en toda tribulacion.*—(Africano.)

CCXLVII. En los ángulos del *Salon* y bajo las pechinas que soportan la media naranja, en grandes caractéres cúficos y escrita de derecha á izquierda y vice-versa, se lee la inscripcion:

الملك لله القدرة لله الغبطة—*El imperio para Alláh; el poder para Alláh. Prosperidad.*

CCXLVIII. Encima de los balcones, en iguales caractéres y de derecha á izquierda y vice-versa:

اليمن الغبطة البركة—*La felicidad, la prosperidad, la bendicion.*

CÁMARA DE LA IZQUIERDA.

CCXLIX. En el arrabaâ del arco de entrada por el *Salon de Embajadores*:

الملك لله الشكر لله—*El imperio para Alláh; las gracias para Alláh.*—(Cúfico.)

CCL. En un friso que corriendo por bajo de las tres celosías, las rodea, y se extiende encima de los tres arcos inscritos: اليمن و الاقبال—*La felicidad y la prosperidad.*—(Africano.)

CCLI. En la tabla de almocárabe, bajo la celosía y encerrada por la anterior, en grandes caractéres cúficos:

يا دخل بجسم والطف العلم الدايم تحرو في السلامة

Oh entrada del aposento de muros resplandecientes y elevados! Señal perpétua de magnificencia, perfeccion y virtud!

CCLII. Entre los calados de la celosía del centro, se halla en la parte inferior, de derecha á izquierda y vice-versa: الملك—*El imperio...*—En la superior, y en igual forma: الله—*... para Alláh.*—(Cúfico.)

CCLIII. En el friso general, se lee la inscripcion núm. CCXLIX.

CCLIV. En el arrabaâ del aximez: الحمد لله على نعمه—*Loor á Alláh por sus beneficios.*—(Africano.)

CCLV. En el remate la inscripcion núm. CCXVIII.

CCLVI. En la tabla ó friso colocado bajo el almocárabe que limita en su parte superior el arrabaâ del aximez, se encuentran algunas palabras de la inscripcion núm. CCLIV, y la siguiente:

اليمن والاقبال—*La felicidad y la prosperidad.*—(Africano.)

CCLVII. En el arrabaâ del arco que dá al *Salon dorado*, existe la inscripcion núm. CCLIII.

CCLVIII. Entre la obra de lacería de las hojas de madera del aximez, en una hoja al derecho y en otra al revés:

الملك لله—*El imperio para Alláh.*—(Cúfico.)

CÁMARA DE LA DERECHA.

CCLIX. En el arrabaâ del arco de entrada por el *Salon de Embajadores*, se lee en caractéres cúficos la leyenda:

الحمد لله على نعمه—*Loor á Alláh por sus beneficios.*

CCLX. En la orla de las enjutas, se halla la inscripcion núm. CCXIX.

CCLXI. En la celosía del centro, la conocida inscripcion الملك لله, en caractéres cúficos.

CCLXII. En el arrabaâ de los tres arcos inscritos en el anterior:

الملك لله العز لله—*El imperio para Alláh; la gloria para Alláh.*—(Cúfico.)

CCLXIII. En los dos macizos de las dos columnas, léese: الله—*Alláh!*—(Cúfico.)

CCLXIV. En el friso almedinado ó arrocabe, y en caractéres cúficos, se encuentra la inscripcion del número CCLXI.

CCLXV. En el friso general que bajando en dos franjas paralelas á los lados del arco de entrada y el de salida, corre por bajo del arrocabe y del friso de almocárabe, se halla la inscripcion núm. CCXIX, aunque en mayor tamaño.

CCLXVI. Las inscripciones del aximez, son las de los números CCLIV y CCLV.

CCLXVII. En los extremos de la tabla de almocárabe, colocada encima del arco que dá al *Patio de las Muñecas:* بركة

CCLXVIII. En la tabla de almocárabe mencionada, existe la inscripcion núm. CVII.

CCLXIX. Bajo dos pequeños arcos que hay á los lados de las celosías extremas:

الله عبذه—*Alláh [es] el refugio.*—(Cúfico.)

CCLXX. En otros que hay á los lados del arco central: بركة—(Cúfico.)

CCLXXI. En el intrados del arco se halla en caractéres cúficos la inscripcion del núm. CCLXII.

PARTE ALTA.

PATIO DE LAS MUÑECAS.

CCLXXII. En el friso que corre por bajo de las ventanas:

الحمد لله على نعمه—*Loor á Alláh por sus beneficios.*—(Cúfico.)

CCLXXIII. En la pequeña arquería de otro friso que corre por bajo de la imposta, se lee en un arco sí y otro no: ...الله عدة—*Alláh* [*es*] *el refugio...*—(Cúfico) y en una elipse que sobre esta inscripcion se halla y completa su sentido: لكل شدة—*... en toda tribulacion* (1).—(Africano.)

CCLXXIV. En otra pequeña arquería que corre por bajo del antepecho (2): ولا غالب الا الله—(Cúfico.)

CCLXXV. En un círculo, dentro de estas arquerías (3): الملك لله—*El imperio para Alláh.*—(Africano.)

CCLXXVI. En las enjutas de estos arquitos, de derecha á izquierda en una, y en otra de izquierda á derecha:

يمن—*Felicidad.*—(Cúfico.)

CCLXXVII. Entre los calados del antepecho: بركة—*Felicidad.*—(Cúfico.)

CCLXXVIII. En la orla del antepecho, cortada á trozos, invertida, mezclados sus términos y harto confusa:

وما توفيق الا بالله عليه توكلت و اليه انيب—*No* [*hay*] *proteccion sino en Alláh, en quien fio y á quien volveré.* (Africano.)

CCLXXIX. En la imposta de los arcos de la galería superior: ...الله عدة—*Alláh es el refugio...*—(Cúfico.) لكل شدة—*... en toda tribulacion.*—(Africano.)

CCLXXX. En las fajas horizontales y verticales que exornan los arcos:

اليمن وسلامة—*La dicha y la paz.*—(Africano.)

CCLXXXI. En el arrocabe del patio (madera):

اليمن السلامة العزة و الكرامة [لصاحبه]—*La dicha, la paz, la gloria y la generosidad* [*para mi dueño*]. (Cúfico.)

---

(1) Esta inscripcion, lo mismo que otras muchas, que seria sumamente enojoso citar, es un vaciado de la Alhambra de Granada. Existe entre el almocárabe de los muros de varios aposentos, y donde principalmente la recordamos, en igual disposicion y figura que la que se ostenta en el *Alcázar* del rey don Pedro, es en el grueso del arco que dá entrada por el *Patio de los Leones* á la *Sala de las Dos Hermanas*.—D. E. Lafuente y Alcántara, sin embargo, entre las inscripciones de este departamento no consigna la presente. (*Inscripciones árabes de Granada*, pág. 127)

(2) y (3) Véase respecto de estas inscripciones la nota de las de los números CLVIII y CLIX

CCLXXXII. En el retrete contíguo á la *Capilla de Isabel I*, se lee en el arrocabe, escrita de derecha á izquierda y vice-versa: اليمن — *La felicidad.*—(Cúfico.)

CCLXXXIII. En el arrabaá de las cuatro puertas que dan al *Patio de las Muñecas:*

الملك لله العلي—*El imperio* [*ó dominio de todas las cosas, corresponde*] *á Alláh, el excelso.*—(Africano.)

CCLXXXIV y CCLXXXV. En el friso que corre por bajo del almocárabe, figura la inscripcion núm. CCLXXII, así como en el almocárabe se encuentra la inscripcion núm. CCLXXIV.

CCLXXXVI. En las enjutas de los arquillos donde está la inscripcion anterior, se lee la del núm. CCLXXVI.

CCLXXXVII y CCLXXXVIII. En el remate y en el arrocabe, hállanse respectivamente las inscripciones números CCLV y CCLXXX.

CCLXXXIX. En el techo se lee, unas veces: ولا غالب الا الله—*Y no vencedor sino Alláh.*—Otras: الملك لله—*El imperio para Alláh.*—(Africano.)

CCXC. En las fajas horizontales y verticales que exornan los arcos por la parte interior, la inscripcion número CCLXXX.

CCXCI. En algunos trozos del antepecho, entre los calados: البركة—(Cúfico.)

CCXCII. En la orla interior del antepecho, la inscripcion núm. CCLXXXIII.

GABINETE LLAMADO DE MARÍA PADILLA.

CCXCIII. En el arrocabe, compuesto de un friso almedinado: البركة—*La bendicion.*—(Cúfico.)

CCXCIV. Por debajo de las celosías que corren por toda la estancia, en medallones:

العطة المتصلة—*Prosperidad continuada.*—(Africano.)

CCXCV. En otros pequeños medallones que resaltan en el almocárabe de los muros:

العزة لله—*La gloria para Alláh.*—(Africano.)

CCXCVI. En el friso general que corre por encima de las puertas, se halla en caractéres africanos de esmerada traza, la siguiente oracion, repetida con frecuencia en el *Alcázar:*

الحمد لله على نعمه—*Loor á Alláh por sus beneficios.*

CCXCVII. En una faja que corre inmediata al zócalo de aliceres, y rodea la inscripcion núm. CCXCVIII:

يا ثقتى يا املى انت الرجآ انت الولى اختم بخير العملى

Oh confianza mia! Oh esperanza mia! Tú eres mi esperanza: tú eres mi protector! Sella con la bondad mis obras! (Africano.)

CCXCVIII. En un friso que se halla rodeado por la inscripcion anterior, formando medallones con las armas del rey don Pedro:

عز لمولانا السلطان بطرة ابده الله —*Gloria á nuestro señor el Sultan don Pedro! Ayúdele Alláh!*—(Cúfico.)

CCXCIX. En el arrocabe del mirador:

عزّ لمولانا السلطان بطرة نصر —*Gloria á nuestro señor el Sultan don Pedro! Ensalzado sea!*—(Africano.)

CCC. En el friso general del mirador:

السعد والتوفاق نعم الرزاق —*La felicidad y la prosperidad* [*son*] *beneficios del Sustentador (Alláh).*—(Cúfico.)

CCCI y CCCII. En el friso inmediato al zócalo de aliceres, se leen las inscripciones de los números CCXCVII y CCXCVIII.

CCCIII. En el almocárabe de los tres arcos de un salon de paso, que se encuentra despues del anterior, se distinguen unas veces las palabras: عز لمولانا—Otras: السلطان—Otras: العزة لله—escritas en caractéres africanos, y que tan comunes son en este edificio.

DORMITORIO DEL REY DON PEDRO.

CCCIV. En el friso inmediato al zócalo de aliceres, se lee la inscripcion del núm. CCXCVII.

CCCV. En igual forma, se lee la del núm. CCXCVIII.

CCCVI. En el arrocabe del *Salon* contíguo, y en el friso de las galerías que dan á la fachada, se lee:

في طالع العزّ لاحد ماده الدار —*En grandeza y ostentacion* [*es*] *única esta casa.*—(Africano.)

CCCVII. En los remates de los balcones que dan á las galerías, figuran las inscripciones del núm. CCLXXXVII.

SALON LLAMADO «DE JUSTICIA.»

Hállase este *Salon*, denominado sin fundamento alguno, *de Justicia*, en el extremo de la izquierda del *Patio de la Montería*, segun se penetra en el *Alcázar*, formando ángulo con el arco que dá paso al anchuroso *Patio* en que se levanta el magnífico *Palacio* del rey don Pedro. Es su planta perfectamente rectangular, y mide $12^{m},60$ de largo por $9^{m},25$ de ancho. Adornan sus muros en la zona inferior una série de arcos ornamentales, adintelados y separados entre sí $0^{m},87$, los cuales desde el pavimento á la clave miden $4^{m},61$ de alto por $2^{m},12$ de ancho; en el muro frontero á la puerta moderna, que dá hoy entrada á este aposento, existe un arco angrelado, tabicado al presente, que debió comunicar con algunos otros departamentos del *Alcázar*, ya destruidos; ofrécese profusamente enriquecido de delicado almocárabe, contando $3^{m},3$ de alto por $2^{m},46$ de ancho. El espesor del muro en esta parte es de $1^{m},0$, y se halla completamente revestido de vistosa alharaca, franjas con inscripciones y grecas, ostentando

un zócalo de azulejos de 1^{m},51 de alto, sobre el cual, aunque algun tanto destrozadas, subsisten todavía varias franjas con inscripciones en la imposta, las cuales miden reunidas 1^{m},11 asimismo de alto.

Rodean á manera de arrabaâ los referidos arcos adintelados, otras fajas con una sola inscripcion; y despues de la segunda zona, completamente desprovista de adorno, corre un friso con otra inscripcion en caractéres cúficos, sobre el cual se desarrolla una arquería de pura ornamentacion, que contiene al revés y al derecho una sola palabra, en iguales caractéres que los del friso anterior; algunas de las pequeñas columnas de yesería que parecen sostener la arquería mencionada, se ven interrumpidas por los escudos de Leon y Castilla, ya bastante estropeados, todo lo cual constituye la tercera zona.

Componen la cuarta una série de calados aximeces, que en número de siete coronan cada uno de los muros, de los cuales cuatro se hallan cerrados y tres dan paso á la luz; sirvenles de orla varias franjas y tarjetones que contienen dos inscripciones distintas en caractéres cúficos y africanos respectivamente, y algunos de ellos, entre los calados dejan leer al revés y al derecho alguna palabra en caractéres cúficos, que son los que generalmente existen en esta *Sala*.

Las inscripciones que en ella se conservan son las siguientes (1):

CCCVIII. En unos pequeños arcos de estuco colocados encima del zócalo de azulejos del intrados del arco principal, á uno y otro lado, comprendida en cada arco una vez al derecho y otra al revés, se halla la leyenda:

الله عيذة—*Alláh* [*es*] *el refugio.*—(Cúfico.)

CCCIX. En las enjutas de estos arcos: بركة—*Felicidad.*—(Cúfico.)

CCCX. Bajo una pequeña faja almedinada, escritas al revés y al derecho, se encuentran las palabras:

الغبطة المتصلة—*La prosperidad continuada.*—(Cúfico.)

CCCXI. Encima de la faja referida, se halla la inscripcion núm. CCCIX.

CCCXII. En un friso colocado en la imposta, el cual mide 0^{m},4 de ancho, se lee la tan conocida inscripcion del núm. CCXCVII.

CCCXIII. En otro friso inmediato al feston de este arco, se ve la inscripcion de los números CCXCVII y CCCXII.

CCCXIV. En la orla que hace oficio de arrabaâ en los arcos adintelados que exornan los muros de esta *Sala*, multitud de veces repetida, se ostenta la conocida oracion:

الحمد لله على نعمه—*Loor á Alláh por sus beneficios.*—(Cúfico.)

CCCXV. En el friso general que rodea los aximeces, corre por debajo de ellos, limita la tercera zona, y baja por los ángulos del aposento, repetida constantemente:

الحمد اسعد بالرمز ذو بد.—*La alabanza ensalce al noble señor* [*de esta casa*] *incomparable.*—(Cúfico.)

(1) Algunos escritores han creido que este aposento,—donde no ha llegado la mano de los últimos restauradores del *Alcázar*, y se muestra por tanto libre de pinturas y dorados, si bien no lo está de espesas capas de cal que desfiguran sus adornos é inscripciones,—es el único que conserva más el primitivo carácter almohade que perdió el resto del edificio al ser restaurado, segun afirman, por el infortunado hijo de Alfonso XI.—Como observarán nuestros lectores, las adulteraciones que se han llevado á cabo en todos tiempos en el *Alcázar*, impiden por completo formar juicio de este *Salon;* pero sus caractéres artísticos, así como las inscripciones, que en nada se diferencian de las que existen en el *Palacio*, demuestran que fué obra tambien del rey don Pedro, aunque su nombre no consta en ninguna de ellas.—Por lo que se refiere á la suposicion de ser este departamento *Salon de Justicia*, haremos constar, que á ser esto cierto, lo revelarian en algun modo las mencionadas inscripciones; nada hay, por otra parte, que lo justifique, por lo cual, en nuestro sentir, el nombre con que en la actualidad se le designa, es tan gratuito como el del *Patio de las Doncellas*, *Trono del Tributo*, *Dormitorio de los Reyes Moros*, etc., etc., y tan peregrino como lo son las *manchas de sangre* de D Fadrique, que segun el vulgo, permanecen indelebles en el *Salon de Embajadores*, y las de la de los abencerrajes en el *Cuarto de los Leones* de la Alhambra.

CCCXVI. Entre los pequeños arcos de estuco de la tercera zona, en unos escrita al revés y en otros al derecho, las sílabas بر sobre las dos restantes كة que se prolongan por sus extremos, formando un arco, se lee la palabra:

بركة—*Felicidad.*—(Cúfico.)

CCCXVII. En los tarjetones inmediatos á la orla del núm. CCCXV que rodea los aximeces, dos veces repetida en cada uno: الحمد لله على نعمه—*Loor á Alláh por sus beneficios.*—(Africano.)

CCCXVIII. Entre los calados del aximez del centro del muro de la izquierda, se lee en la parte baja, al revés y al derecho, en elegantes y vistosos caractéres cúficos: اليمن—*La dicha* (1).

CCCXIX. En la parte superior de los calados del mismo aximez, enlazados los dos ي sobre el ن que se cierra por su parte superior, comprendiendo los dos م, al revés y al derecho se lee: يمن—*Felicidad.*—(Cúfico.)

CCCXX. En el friso de madera ó arrocabe que recibe el artesonado, se lee muchas veces repetida la misma palabra, tambien en caractéres cúficos.

PABELLON DE CÁRLOS V.

CCCXXI. Levántase este pequeño aposento, respecto de cuyo destino no están conformes los escritores sevillanos, en los magníficos jardines del *Alcázar;* todo él, como revelan así el artesonado cual los demás adornos del *Renacimiento* que ostenta, es producto del siglo XVI. Contiene sólo una inscripcion de las más vulgares y repetidas en el *Alcázar*, y en todos los edificios mudejares que existen, así en Sevilla, como en Córdoba y Toledo (2). Rodeado este *Pabellon* de una galería sostenida por columnas de mármol, ofrece, con efecto, en el arrocabe de dicha galería, la siguiente leyenda en caractéres africanos:

الملك الدائم لله العز القائم لله—*El imperio perpétuo para Alláh; la gloria eterna para Alláh.*

II.

CASA DE PILATOS.

PATIO.

I. En el arrocabe de las galerías del patio, por la parte interior y la exterior, y en los machones de los arcos, se encuentra la siguiente inscripcion de uso tan general en los edificios mudejares:

الملك الدايم لله العز القايم لله—*El imperio perpétuo para Alláh; la gloria eterna para Alláh.*—(Africano.)

---

(1) Véase la segunda de las láminas que ilustran esta *Monografía.*

(2) Véanse, con efecto, así las inscripciones posteriores, como las de la *Iglesia de San Bartolomé* llamada *Mezquita de Almanzor* en Córdoba, objeto de especial *Monografía*, publicada ya en el presente tomo del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES; por lo que á Toledo se refiere, conservamos en nuestro poder un trozo de madera, encontrado por nuestro querido hermano D. Ramiro, Arquitecto Municipal á la sazon de la antigua corte de los Beni-dhi-n-Nun, al efectuar el derribo de una casa antigua, en el cual se halla varias veces repetida en caractéres cúficos, la siguiente inscripcion de igual naturaleza que la del *Pabellon de Cárlos V*, si bien no consta del mismo número de palabras:

الملك لله العزة لله—*El imperio para Alláh; la gloria para Alláh.*

II. En el arrabaâ de una ventana que hay en la galería de la izquierda, y corresponde al salon destinado á *Oficinas de verano* en este edificio, la cual ostenta muy preciada reja del *Renacimiento:*

الملك لله العز لله — *El imperio para Alláh; la gloria para Alláh.* — (Cúfico.)

III. En la pequeña arquería de la tabla de almocárabe que hay bajo la parte superior del arrabaâ, se lee, unas veces: الملك لله — Otras, escrita al revés y al derecho اليمن — (Cúfico.)

IV. Entre los calados de la celosía del centro, de las tres que existen: الـد لله — *La proteccion [proviene] de Alláh.* — (Cúfico.)

V. En los machones y entre las celosías, se lee la inscripcion núm. II, si bien se halla escrita en caractéres africanos.

VI. En unos medallones que resaltan entre los adornos del *Renacimiento* del friso vertical que hay á los lados del *Salon del centro*, se lee la inscripcion anterior.

VII. En una tabla de almocárabe que hay encima del arco que dá entrada al mencionado *Salon*, en grandes caractéres cúficos, parece leerse:

لمولانا السلطان دن بطره تعالى — ... *Para nuestro señor y dueño don Pedro (Ensalzado sea!)* (1).

VIII. En el arrabaâ de los nichos, llamados *babucheros*, aunque groseramente restaurada, puede entenderse la inscripcion: اليمن والاقبال — *La felicidad y la prosperidad.* — (Africano.)

IX. En el intrados, en pequeños medallones:

الملك الدايم لله تعالى — *El imperio para Alláh. Ensalzado sea!* — (Africano.)

SALON QUE ANTECEDE Á LA CAPILLA.

X. En el friso general, se halla la inscripcion núm. I.

XI. En el almocárabe de las dos ventanas y del arco: الملك لله — *El imperio para Alláh.* — (Africano.)

CAPILLA.

XII. En un friso que se desarrolla sobre los azulejos:

اليمن والاقبال والامال — *La felicidad, la prosperidad y el cumplimiento de las esperanzas.* — (Africano.)

XIII. Entre el almocárabe que cubre los muros y el techo, profusamente repetida, se halla la inscripcion:

العز البركة — *La gloria; la felicidad.* — (Africano.)

---

(1) Véase cuanto en las *Consideraciones generales* que preceden á las *Inscripciones*, decimos respecto de la *Casa de Pilatos*.

SALON DE LA DERECHA DEL ANTERIOR Á LA CAPILLA.

XIV. En las dos franjas del friso general, se encuentra la vulgar leyenda:

الملك الدايم لله العز القايم لله—*El imperio perpétuo para Alláh; la gloria eterna para Alláh.*—(Africano.)

SALON DE LA FUENTE Ó CUADRADO.

XV. En el friso general, figura la inscripcion anterior.

XVI. Entre los calados de dos de las cuatro celosías que hay sobre el arco que dá al patio, escrita al revés y al derecho, se lee: الله—*Alláh!*—(Cúfico.)

XVII. Entre el almocárabe del arco:

الملك لله العز لله—*El imperio para Alláh; la gloria para Alláh.*—(Africano.)

CUARTO DE LA DUQUESA.

XVIII. En el friso general y arrocabe, se lee la inscripcion del núm. XV.

SALON DESTINADO A OFICINA DE VERANO.

XIX. En el friso general y arrocabe, se encuentra asimismo la inscripcion anterior.

SALON DE LA DERECHA DEL PATIO, LLAMADO «PRETORIO.»

XX. En el friso general: الغبطة المتصلة—*La prosperidad continuada.*—(Cúfico.)

XXI. Al rededor de las tres celosías que hay encima de una ventana que dá al jardincito interior, que se abre detrás de este aposento: العز القايم لله—*La gloria eterna para Alláh.*—(Africano.)

XXII. Entre las labores del almocárabe: العز لله الملك لله—(Africano.)

XXIII. A los lados de las dos ventanas laterales que dan al patio, se lee bajo un pequeño arco, en caractéres cúficos: الملك لله—*El imperio para Alláh.*

XXIV. En un pequeño medallon, escrita en caractéres africanos, se halla la repetida frase: العز لله

XXV. En otro colocado encima del anterior, y como complementando el sentido de la inscripcion precedente: الملك لله

XXVI. En una tabla de almocárabe colocada encima de la ventana, parece leerse en grandes caractéres cúficos, de derecha á izquierda y vice-versa:

اليمن والاقبال لله—*La felicidad y la prosperidad [proceden] de Alláh.*

XXVII. Entre las labores del almocárabe se lee la inscripcion del núm. XXI.

SALA CUADRADA Á LA IZQUIERDA DEL JARDIN INTERIOR.

XXVIII. En el friso general, encuéntrase la inscripcion del núm. XX.

XXIX. Entre las labores del friso que adorna una habitacion contigua, se halla únicamente la palabra الملك

ESCALERA.

XXX. En el arrabaâ del arco de la escalera existe á manera de inscripcion la matriz de la del núm. XVIII.

XXXI. Léense en el arrocabe como en el friso general de la caja de la escalera, la inscripcion del núm. XXVIII.

AZOTEA Y CORREDORES ALTOS.

XXXII. En el friso general se encuentra la inscripcion del núm. XVIII.

XXXIII. En el arrabaâ de una puerta que hay á la izquierda del corredor de entrada:

عافية باقية—*Salvacion eterna.*—(Cúfico.)

XXXIV. En el arrabaâ de una ventana: الملك لله—(Cúfico.)

XXXV. En un friso colocado bajo la parte superior del arrabaâ:

العز لله—*La gloria para Alláh.*—(Cúfico.)

XXXVI. En otro arco que hay en los corredores: الملك لله

XXXVII. Entre el almocárabe: العز لله

SALA CUADRADA, SOBRE LA DE LA FUENTE.

XXXVIII. En el arrocabe y friso general:

الملك الدايم لله العز الدايم لله—*El imperio perpétuo para Alláh; la gloria eterna para Alláh.*—(Africano.)

III.

ESCUELA NORMAL

(ÁNTES CONVENTO DE SANTA ANA).

Calle de Govantes Bizarron (ántes de Santa Clara).

I. En el arrabaâ de un arco único que existe, se lee la tan repetida inscripcion:

الملك الدايم لله العز القايم لله—*El imperio perpétuo para Alláh; la gloria eterna para Alláh.*—(Africano.)

II. En la imposta: الملك لله—(Cúfico.)

IV.

CASA DEL CONDE DE PEÑAFLOR.

Plaza de Villasis, núm. 5.

En la parte de este edificio destinado á almacenes, existe un solo arco, encalado, en cuyo arrabaâ puede leerse todavía la inscripcion núm. XXXVIII de la *Casa de Pilatos.*

V.

CASA DE OLEA,

PROPIEDAD DE DOÑA MARÍA OLEA.

Calle de Guzman el Bueno (ántes «Botica de las Aguas,» núm. 8).

ANTESALA.

I. En el arrabaâ del arco que dá entrada al *Salon*, se encuentra la inscripcion:

اليمن الدايم العز العايم—*La dicha perpétua; la gloria eterna.*—(Africano.)

II. En la tabla de almocárabe que hay bajo la parte superior del arrabaâ, se lee dos veces repetida en grandes caractéres cúficos: العطة المتصلة—*Prosperidad continuada.*

III. En la imposta del arco:

يا ثـقتى يا املى انت الرجآء انت الولى اختم بخير العملى

Oh confianza mia! Oh esperanza mia! Tú eres mi esperanza: tú eres mi protector! Sella con la bondad mis obras!
(Africano.)

IV. Bajo la graciosa arquería de alharaca que hay en el intrados, escrita de derecha á izquierda y vice-versa:

اليمن لله *La dicha para Alláh.*—(Cúfico.)

V. En un friso que corre por el intrados:

الملك لله عافيه باقية—*El imperio para Alláh: Salvacion eterna.*—(Cúfico.)

SALON.

VI. En el arrabaâ del arco de entrada:

الملك لله الحمد لله الشكر لله—*El imperio para Alláh: la alabanza para Alláh: las gracias para Alláh.*—(Cúfico.)

VII. En la tabla de almocárabe, colocada bajo la parte superior del arrabaâ, en grandes caractéres cúficos:

بركة العز—*Bendicion. La gloria.*

VIII. Bajo unos arquillos que hay encima de las tres celosías que adornan este arco:

بركة لله—*Bendicion para Alláh.*—(Cúfico.)

IX. Entre las labores del almocárabe, á los lados del arco, se lee, unas veces escrita de derecha á izquierda y vice-versa: العز لله—*La gloria para Alláh.*—(Cúfico.)—Otras: اليمن—*La felicidad.*—Otras: يمن—Otras: الملك لله—Y otras, finalmente: بركة—*Bendicion.*

X. En el arrocabe y friso general que sirve de arrabaâ á las celosías altas:

الملك الدايم لله العز القايم لله—*El imperio perpétuo para Alláh: la gloria eterna para Alláh.*—(Africano.)

XI. En el almocárabe de los machones que separan las celosías: العزة لله—*La gloria para Alláh.*—(Africano.)

XII. En unos medallones que hay entre las celosías, de derecha á izquierda y vice-versa:

اليمن—*La felicidad.*—(Cúfico.)

XIII. En los medallones ó tarjetones de relieve que hay en la parte superior del muro:

ولا غالب الا الله الخالق لله—*Y no vencedor sino Alláh: el Creador: Alláh.*—(Africano.)

XIV. En el arrabaâ de la ventana de la izquierda:

اليمن والسامله العزة الكرامة [لصاحبي]—*La felicidad cumplida, la gloria, la generosidad* [*para mi dueño*].—(Cúfico.)

XV. En el almocárabe por bajo de la parte superior del arrabaâ: بركة—*Bendicion.*—(Cúfico.)

XVI. En la franja de la izquierda del arrabaâ de la ventana:

العطة المتصله النعمة السامله البركه الكاملة—*Prosperidad continuada; felicidad cumplida; la dicha perfecta.*—(Cúfico.)

XVII. En una franja que corre sobre el zócalo y rodea la inscripcion núm. XVIII, se lee la siguiente inscripcion, aunque adulterada por las restauraciones:

يا ثقتى يا املى انت الرجاء انت الولى احتم بخير العملى

Oh confianza mia! Oh esperanza mia! Tú eres mi esperanza! Tú eres mi protector! Sella con la bondad mis obras! (Africano.)

XVIII. En el friso que rodea la inscripcion anterior, y en grandes caractéres cúficos, escritas de derecha á izquierda y vice-versa, se hallan estas dos palabras: العبطة المتصلة—*Prosperidad continuada.*

XIX. En la parte inferior del arrabaâ del arco del muro de la izquierda: بركة—*Bendicion.*—الملك لله—*El imperio para Alláh.*—(Cúfico.)

XX. En el arrabaâ, repetidas muchas veces, se encuentran las frases:

الملك لله الحمد لله—*El imperio para Alláh; la alabanza para Alláh.*—(Cúfico.)

XXI. En la parte superior del mismo arrabaâ: الحمد لله على نعمه—*Loor á Alláh por sus beneficios.*—(Cúfico.)

XXII. En la tabla de almocárabe colocada bajo la parte superior del arrabaâ mencionado, y escritas al revés y al derecho, se hallan las siguientes palabras: بركة العز لله—*Bendicion. La gloria para Alláh.*—(Cúfico.)

XXIII. En unos pequeños medallones horizontales que se advierten asimismo en el arrabaâ:

الملك لله—*El imperio para Alláh.*—(Africano.)

XXIV. En el friso que corre sobre el zócalo, á la derecha del arco mencionado, de izquierda á derecha y vice-versa: اليمن والاقبال لله—*La felicidad y la prosperidad para Alláh.*—(Cúfico.)

XXV. En el friso que corre en igual forma sobre el zócalo ya destruido, á los lados de la ventana del muro frontero al arco de entrada, se lee en grandes caractéres cúficos y muchas veces repetido: قل هو—*Di;*—y sobre estas palabras, en caractéres tambien cúficos, pero de menor tamaño: الحمد لله—*Alabado [sea] Alláh.*

XXVI. Entre el almocárabe del tímpano de la ventana: الملك لله—*El imperio para Alláh.*—(Cúfico.)

XXVII. En tres medallones de resalte que se advierten tambien en el tímpano de la ventana se lee, en uno:

العز لله البلوغ لله—*La gloria para Alláh: lo venidero [pertenece] á Alláh.*—(Africano.)

XXVIII. En los otros dos: العز لله الملك لله—*La gloria para Alláh: el imperio para Alláh.*—(Africano.)

XXIX. En el arrabaâ de la ventana referida, se halla la inscripcion núm. XVII.

XXX. En la parte superior del arrabaâ, cuyas labores están muy destrozadas, puede leerse en varios círculos: بركة—(Cúfico.)

XXXI. Entre las labores del almocárabe que cubre el muro de la derecha, y á la izquierda del arco, unas veces: البركة لله—(Cúfico.)—Otras: الملك لله Otras: الملك لله الحمد لله

XXXII. En el centro de unas estrellas que exornan el muro referido, se lee, unas veces: العزة y otras لله, formando la frase: العزة لله—(Africano.)

XXXIII. En otras que adornan el arrabaâ, se halla la misma inscripcion completa.

XXXIV. En unos arquillos ornamentales que hay á los lados de este arco:

الملك لله الشكر لله—*El imperio para Alláh: las gracias para Alláh.*—(Cúfico.)

XXXV. Encima de la inscripcion anterior, figura en caractéres africanos la oracion:

العزة لله—*La gloria para Alláh.*

XXXVI. En unos círculos que hay en las enjutas de este arco, se lee unas veces: لله البقاية—*Para Alláh* [*es*] *la eternidad.*—Otras: البقاية و العزة [لله]—*La eternidad y la gloria* [*para Alláh*].—(Africano.)

XXXVII. En el almocárabe, al lado de las celosías, que forman parte de la ornamentacion de este aposento, hállase unas veces la frase: العز لله الملك لله—*La gloria para Alláh: el imperio para Alláh.*—(Africano.)

XXXVIII. Otras veces, en caractéres cúficos: البركة لله—*La bendicion para Alláh.*

XXXIX. En el intrados, bajo unos arquillos que adornan la imposta, escrita de derecha á izquierda y viceversa, se lee la palabra: اليمن—*La felicidad;*—y encima de ella, en caractéres africanos: الملك لله

XL. En la imposta, dibújase la oracion siguiente, repetida con frecuencia en el *Alcázar* del Rey don Pedro:

ولا غالب لا الله الخالق الله—*Y no vencedor sino Alláh: el Creador: Alláh.*—(Africano.)

XLI. En el arrabaâ de este arco, por la parte que dá á un pequeño aposento de salida en que hay dos alacenas:

اليد لله الملك لله—*El auxilio* [*proviene*] *de Alláh: el imperio* [*corresponde á*] *Alláh.*—(Cúfico.)

XLII. En la parte inferior del almocárabe que hay á los lados del arco, se lee en el de la izquierda, escrita en ambos sentidos: اليمن—(Cúfico.)—En el de la derecha, y en igual disposicion: الملك لله—(Cúfico.)

XLIII. Encima de un medallon: العز الدايم لله—*La gloria eterna para Alláh.*—(Africano.)

Las demás inscripciones se reducen á repetir las ya trascritas, y su número es escaso.

VI.

EX-CONVENTO DE MADRE DE DIOS.

Calle Montaña.

APEADERO DE ISABEL LA CATÓLICA.

En el único arco que se conserva, cuya traslacion al *Museo Provincial* proyecta la *Comision de Monumentos*, se lee en dos franjas paralelas que recorren el intrados:

اليمن والاقبال و بلوغ الامال—*La felicidad y la prosperidad, y el cumplimiento de las esperanzas.*—(Africano.)

VII.

CASA DE LA CONDESA DE MEJORADA

(HOY COLEGIO DE SAN RAMON).

Calle de Bustos Tavera, núm. 8.

I. En el intrados de un arco que dá paso, en el piso principal, al comedor, y dentro de varios medallones, se lee repetida y en la disposicion en que la ofrecemos, la frase:

العزة لله البقا[ء لله]—*La gloria para Alláh; la eter*[*nidad para Alláh*].—(Africano.)

II. En el friso del comedor, se advierte la ya conocida: الملك الدايم لله العز القايم لله—(Africano.)

VIII.

PUERTA DEL PERDON, EN LA CATEDRAL.

En los medallones de las hojas de hierro, groseramente pintadas de verde, existen dos inscripciones, de las cuales una sola es legible, si bien con suma dificultad, ofreciendo el siguiente resultado:

الملك لله—*El imperio para Alláh.*—(Cúfico.)

Al rededor de cada una de las hojas existe otra leyenda en caractéres cúficos tambien, la cual ha desaparecido por completo bajo la masa de pintura que la oculta.

IX.

CASA DEL DUQUE DE OSUNA.

Plaza de Rodrigo Ponce de Leon.

I. En el friso de una habitacion-pasillo, de los aposentos destinados al administrador, se lee repetida muchas veces la conocida inscripcion:

العز القايم لله الملك الدايم لله—*La gloria eterna para Alláh; el imperio perpétuo para Alláh.*—(Africano.)

II. En la sala de la mencionada casa del administrador, á que corresponde el pasillo anteriormente citado,—parte ambas habitaciones de una *tarbea*,—hay un arco macizado, con cinco celosías, y en el arrabaā, que así como todo lo demás está lastimosamente encalado, puede leerse:

الملك الكامل لله العزة القايم لله—*El imperio perfecto para Alláh; la gloria eterna para Alláh.*

Los caractéres africanos de esta inscripcion son de mayor tamaño que los de la anterior, que corre tambien por la sala, interrumpida sólo por los tabiques. Entre las labores del almocárabe, hubieron sin duda alguna de existir inscripciones, tal vez de igual naturaleza que las insertas, las cuales por desgracia han desaparecido bajo la cal que cubre los muros y la obra de yesería que los adorna.

X.

CASA DEL DUQUE DE ALBA

(LLAMADA GENERALMENTE «LAS DUEÑAS»).

I. En el arrocabe y frisos exteriores é interiores de las galerías altas, y en caractéres africanos, se advierte la repetida leyenda: العز القايم لله الملك الدايم لله—*La gloria eterna para Alláh; el imperio perpétuo para Alláh.*

II. En parte del friso interior de la galería alta:

الملّة لله الملك لله—*La ley* [*corresponde*] *á Alláh; el imperio á Alláh.*—(Cúfico.)

XI.

ACADEMIAS DE MEDICINA Y SEVILLANA DE BUENAS LETRAS.

Calle de las Armas, núm. 10.

Las inscripciones que, así en un trozo de corredor alto, como en parte de la galería del piso bajo se conservan, aunque lastimosamente encaladas, pueden interpretarse en la siguiente forma:

الملك الدايم لله العز القايم لله—(Africano) (1).

---

(1) Aun á riesgo de hacer enojosa la lectura del presente ensayo, hemos procurado recoger y consignar de propósito, localizándolas, todas cuantas inscripciones existen en los edificios mudejares de Sevilla, á fin de producir por este medio la enseñanza, de que no son siempre, cual hasta nuestros dias se ha creido, las inscripciones arábigas que exornan, como han visto nuestros ilustrados lectores, muchos de los edificios debidos á aquel singular estilo arquitectónico, testimonio de mayor excepcion respecto de su procedencia arábiga. Fuera de las que se ostentan en el *Alcázar* del rey don Pedro, ya repetidas en el *Patio de las Doncellas*, *Salon del Príncipe*, *Alcoba* del *Dormitorio de los Reyes Moros* y *Salon de Embajadores*, que consignan terminantemente, no obstante las modificaciones y reparos hechos por el triste vencedor de Montiel, el nombre del infortunado sucesor de Alfonso XI, ya en la orla de las *Puertas del Salon de Embajadores*, y en algunos otros lugares de aquel palacio,—redúcense todas, segun advertimos en las *Consideraciones generales*, á fórmulas religiosas, frases laudatorias, é invocaciones, que sin excepcion se reproducen en los demás edificios. En vano hemos buscado en éstos referencia alguna al nombre de sus dueños, cual acontecia con el antiguo *Palacio de los Condes de Cedillo* en Toledo (*Toledo Pintoresca*, II.ª Parte, pág. 272); sólo en la llamada *Casa de Pilatos*, segun revela la inscripcion núm. VII, hallamos el nombre de *Don Pedro* Afan de Rivera.—El ejemplo que ofrecen otros monumentos mudejares, así de Córdoba como de Toledo (Véanse en la *Toledo Pintoresca El Temple*, *Las Ruinas de San Agustin*, etc., páginas 369 y siguientes), sobre producir el mismo resultado, contribuyen eficazmente á comprobar nuestro aserto, por lo que á las inscripciones arábigas que exornan los edificios mudejares se refiere.



Teo Rufflé [illegible]

CUADRO CHINO REPRESENTANDO EL ESTRADO O TRIBUNAL DE UN GRAN MANDARIN.

([illegible] 0m 71)

(Museo Arqueológico Nacional.)

CUADROS CHINOS

DEL

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL,

ESTUDIO PRECEDIDO DE ALGUNAS CONSIDERACIONES

SOBRE EL ESTADO DE LA PINTURA EN EL CELESTE IMPERIO,

POR

DON JUAN SALA.

I.

(1)



Si el desarrollo del arte, si sus caractéres y condiciones especiales son bastantes para retratar á un pueblo, para revelar su manera de ser y de sentir; si la importancia concedida al arte puede servir de medida para aquilatar el grado de cultura y de perfeccion á que una sociedad ha podido elevarse, pocas veces en la historia se habrá realizado este fenómeno tan completamente como en la nacion china. En efecto, en aquel pueblo, cuya índole, cuya naturaleza y cuya vida se diferencian tan profundamente del resto de la humanidad, que parece como venido de otro planeta, existe un cúmulo de contradicciones capaz de hacer vacilar mil veces en sus juicios al que estudia sus instituciones, costumbres y creencias, bajo el punto de vista de los pueblos del Occidente, dudando á cada paso si los hijos del Celeste Imperio son, en efecto, gentes superiores á los habitantes del resto del mundo, á quienes, como los antiguos romanos, llaman desdeñosamente bárbaros, ó si por el contrario, y como parece más probable, á lo ménos con arreglo al criterio europeo, son una raza inferior, incapaz de un verdadero progreso, y condenada fatalmente á vegetar en una vida igual y monótona, sin sentimiento, sin ideal, sin aspiraciones, como lo viene haciendo durante una larga série de siglos.

No es lícito dudar que cuando el resto de la tierra se componía de inmensos bosques ó de vastos desiertos, y las razas, hoy más civilizadas, daban sus primeros pasos en la vida, la China constituia ya una nacion, tenia sus filósofos y sus legisladores que dirigian á su pueblo ese prodigioso catálogo de preceptos morales, extendidos despues á todas las filosofías, á todas las creencias, á todas las doctrinas religiosas, políticas y sociales que han agitado al mundo. Estos preceptos, que forman el legítimo orgullo de aquella nacion, y que el chino de hoy encuentra escritos en todas partes, desde las paredes de los templos y de los palacios hasta el objeto más menudo é insignificante de su uso particular, han formado sus costumbres políticas y sociales, sostenidas y conservadas por una organizacion política, social y administrativa de que tampoco hay ejemplo.

(1) Campana china de bronce. (Alto 0,18, diámetro 0,09.) Museo Arqueológico Nacional.

Los partidarios vehementes del gubernamentalismo deberian tener siempre en la memoria la constitucion del imperio chino, y esto podría enseñarles á dónde conduce su sistema llevado á las últimas consecuencias. Allí verian centenares de millones de hombres conducidos como un rebaño bajo la mano paternal del Hijo del Cielo, que en cualquier momento de su vida puede saber en qué se ocupa el último de sus vasallos, gracias á la perfecta organizacion jerárquica de la administracion, que, por otra parte, y como es sabido, se halla en manos de la clase más ilustrada del país, la de los letrados, la cual al mismo tiempo forma la verdadera aristocracia. Moral antiquísima, predicada y extendida constantemente hasta los últimos límites de la sociedad durante siglos y siglos; organizacion política, administrativa y social perfecta, dirigida por la mano paternal de soberanos, en cuyo número se han contado muchos modelos de virtud y sabiduría; preeminencia concedida al talento y á la probidad para formar las clases privilegiadas y encargadas de conducir la complicada máquina del gobierno, ¿no parecen estas condiciones bastantes para formar efectivamente un pueblo superior, y no podrian, como decíamos, hacer dudar de si efectivamente tienen razon los chinos en creerse la primera nacion del globo? Afortunadamente existe el arte, verdadero reflejo del alma humana, piedra de toque del génio, por medio de la cual el hombre se revela á sí mismo, y cuyas manifestaciones nos dicen claramente si en él existe el ideal que conduce al perfeccionamiento sucesivo, ó si por el contrario, reducido á la condicion de ser inconsciente, no alcanza sino á reproducir las impresiones que recibe, ni más ni ménos que el eco de las montañas repite el sonido que el aire lleva á sus costados, ó las aguas del lago reflejan los objetos que hay sobre la superficie.

El estudio del arte chino disipa todas las oscuridades, esclarece todas las dudas y nos pone de manifiesto las verdaderas condiciones de aquel pueblo, difícil de conocer y de juzgar bajo cualquier otro punto de vista. Si el exámen de sus instituciones, si el conocimiento de su larga historia, de la dilatada série de sus filósofos y hombres de Estado, pudiera habernos hecho concebir ilusiones acerca de sus cualidades, de su importancia entre las otras razas, posteriores á ella en civilizacion, la contemplacion de sus obras de arte bastaría para desengañarnos, y hacérnosle ver tal y como es en realidad. Inmensa aglomeracion de séres humanos, que viven en la obediencia pasiva, indiferentes á todo lo que no es la vida puramente material, y para quienes el ayer, el hoy y el mañana son una misma cosa. Véase lo que cuarenta ó cincuenta siglos de predicacion de moral y de tutela gubernamental han hecho de un pueblo que, sin embargo, realizó en épocas remotas un gran progreso para llegar desde el estado primitivo hasta el grado de cultura en que la historia le encuentra. Tristes efectos de la interpretacion errónea y empírica que allí se ha dado á la moral y á la autoridad.

Las leyes y las costumbres chinas no conceden al arte más importancia que la que pueden darle sus aplicaciones inmediatas á las necesidades de la vida. Por lo tanto, las artes útiles, las artes industriales son las que allí se conceptúan como dignas del aprecio público, y de la proteccion del gobierno. «En cuanto á las artes de recreo, de imaginacion, de capricho, de gusto, de moda, de lujo y de frivolidad, dice un célebre sinólogo francés, el gobierno las tolera, pero se guarda muy bien de estimularlas; las impide extinguirse para precaver la ociosidad y sacar partido de todos los talentos; pero les corta las alas, estorbándolas brillar, á fin de que no adquieran excesivo desarrollo. Los letrados han considerado siempre como un crímen en los emperadores el favorecer esta clase de artes; y hacen notar que cuando éstos se han dejado dominar por la aficion á las superfluidades y refinamientos del lujo, como obras de arte, joyas de gran valor, rarezas de todo género, la monarquía se hundió bajo el peso de semejantes gastos; porque extendiéndose poco á poco aquellos gustos por el espíritu de imitacion, llegaban á producir la opresion de los pueblos; y por el contrario, los emperadores más modestos y ménos suntuosos, produjeron mandarines desinteresados é hicieron felices á los pueblos. *Fortem, justum, severum, gravem, magnanimum, largum, beneficum, liberalem dici; hæ sunt virtutes regiæ*, decia Ciceron. Los letrados chinos habrian suprimido las palabras *largum, liberalem.* Jamás han alabado á un emperador por ser liberal ó propenso á largueza, porque, segun ellos, el Estado pierde todo lo que dá, á no ser á título de recompensa; y toda recompensa debe ser proporcionada al mérito. *El pueblo,* dice Tchin-tse (1), *no debe procurar delicias á los que le facilitan trabajo, ni el emperador*

(1) Tchin-tse. Nombre de dos filósofos que vivian en los últimos tiempos de la dinastía de los Han. Sus escritos fueron considerados peligrosos por las gentes timoratas y opuestas á las reformas, á causa de que trataban de sustituir el culto excesivo de todo lo que se referia á los antepasados, encubierto bajo el nombre de piedad filial, con el amor á la humanidad, que es un poderoso auxiliar del progreso. Condenaban en los padres el uso de castigos y amenazas para la educacion de los hijos, y defendian otros varios principios bastante opuestos al exagerado espíritu autoritario que forma la base de la sociedad del Celeste Imperio.

poner á contribucion los servicios y la virtud. La China, en fin, tiene su música vocal é instrumental, su escultura en bajo y alto relieve, su pintura, su grabado en madera y cobre. Poco le importa que los placeres que ocasionan todas estas variedades de arte puedan ser más distintos, más estudiados ó más científicos; le basta que contribuyan al esplendor de sus fiestas y á la distraccion del público, que no quiere convertir en enseñanza, ni en necesidad, etc., etc. (1).»

En el curso de este estudio y al hablar de la especialidad artística que forma su objeto, ó sea la Pintura, tendremos repetidas ocasiones de multiplicar citas de esta índole, cuya elocuencia excluye todo comentario, porque bastan y sobran para dar una idea exacta del papel ínfimo y secundario á que se halla relegado el arte entre aquella raza positivista y utilitaria. Falto de ideal, considerado como supérfluo y hasta nocivo á la moral pública y á las buenas costumbres, el arte arrastra en China una existencia humilde y despreciada, en nada parecida á la que goza en las sociedades europeas. Entre las Bellas Artes, aquellas cuya aplicacion á las necesidades de la vida es más necesaria y constante, se han salvado algun tanto de la ruina; así la Arquitectura ha producido algunos monumentos notables, no tanto por su verdadero valor artístico, como por el objeto á que respondian; y otro tanto puede decirse de la Escultura, cuyo desarrollo se ha favorecido en algun modo por lo aficionados que son los chinos á representar en figuras de bulto sus personajes célebres, los mónstruos simbólicos de su mitología, etc., etc. Pero en cambio todo el desden, toda la censura que los chinos han fulminado contra las artes de lujo, han venido á caer de lleno sobre el divino arte de Rafael y de Murillo, sobre la Pintura, víctima triste de la más insensata aberracion. Esta es la causa de que las obras que producen carezcan de todas ó la mayor parte de las condiciones que constituyen una verdadera obra artística.

Parece, sin embargo, que no siempre la Pintura se ha visto de tal manera desdeñada y proscrita, sino que por el contrario, ha tenido épocas de gran favor. Pero los escritores y moralistas chinos tienen buen cuidado de condenar tales manías, y aplauden fervorosamente el que los gobiernos no las hayan permitido existir largo tiempo. Véanse las peregrinas razones que en pró de esta doctrina alega uno de los jóvenes de aquel país, que habiendo venido á educarse á Francia en el siglo pasado, trabajaron, de vuelta á su país, en la redaccion de las *Memorias sobre los chinos*, obra escrita bajo la direccion de los misioneros franceses, y especialmente del P. Amiot, que contínuamente hemos citado y habremos de citar en nuestros estudios sobre el Celeste Imperio. Dice así el escritor á que nos referimos:

«Hubo una época en que los príncipes y los aficionados pagaban á precios fabulosos un cuadro de alguno de los grandes maestros, aunque hubiera perdido ya su aspecto primitivo, ó se hallase deteriorado por efecto del tiempo. Si para adquirirle era preciso cubrirle de oro, su satisfaccion era mayor. Sólo el ver una de estas obras se consideraba como una fortuna, y habia quien atravesaba el territorio del imperio, tan sólo por gozar este placer. La manía de las galerías y de las colecciones llegó á tal extremo, que arruinó á muchas familias. Habia persona de posicion modesta que consentia en vender sus tierras ó sus casas ántes que un dibujo original ó un boceto, cuyo *solo* mérito consistia en ser único ó antiguo. Esta manía que los *Iuen* (2) ahogaron en torrentes de lágrimas y sangre, volvió á encenderse en tiempo de la dinastía última, y habria hecho grandes estragos si las catástrofes de la corte y las crísis contínuas de los negocios públicos no la hubieran impedido extenderse. Existe un libro sobre los pintores de aquella época y sus obras, libro en que su autor asegura haber recorrido, no sin grandes fatigas y gastos, todas las principales ciudades del imperio, habiendo visto, á excepcion de cinco ó seis, todos los cuadros que tenian fama de obras maestras. *Gracias á la sabiduría del gobierno actual, la pasion de la pintura y de los cuadros va debilitándose poco á poco.* Si se exceptúan algunas pinturas y dibujos de extraordinaria perfeccion que poseen los príncipes y grandes ó los emperadores, los cuadros y las pinturas *no son ya objetos de valor en China.* Los pensamientos del emperador en este punto, se hallan tan identificados con los del gobierno (3), que ha abandonado sus primeros propósitos, y no *ha querido que los artistas europeos formen discípulos en su imperio.* . . . .

Comprendemos que esta confesion ha de ser mal recibida en Occidente; pero rogamos á los lectores tengan en cuenta

---

(1) El P. Cibot. *Ensayo sobre los caractéres chinos;* nota 13 del tomo IX de las *Memorias sobre los Chinos*, pág. 360.

(2) La dinastía de los Yuen ocupó el trono en 1280, reemplazando á la de los Song, y continuó hasta el año 1368, en que fué reemplazada por la de los Ming.

(3) Alude sin duda á *Kien-lung*, que reinaba en la época en que esto se escribia, y que es, sin embargo, uno de los príncipes más ilustrados de la última dinastía.

que la política de nuestro gobierno abraza ciertos cuidados, atenciones y previsiones, de que Europa se cree dispensada. Por ejemplo: hace tres siglos que en Europa resucitó el arte de la pintura, primero en Italia, luego en Francia, Flandes y Alemania (1), y hoy ya los príncipes no tienen galerías bastantes para exponer sus cuadros, ni los curiosos gabinetes suficientemente capaces para los suyos; ¿qué sucedería aquí si la pasion por la pintura se hubiera trasmitido de generacion en generacion con igual vehemencia? ¿Habria donde colocar los cuadros y pinturas acumulados durante veinticinco siglos?. . . . .

En otro concepto; cuando un pintor no tiene bastante génio ó tiene demasiados competidores para poder distinguirse en obras de mérito verdaderamente artístico, la sed del lucro le impulsa á desquitarse en la ejecucion de pinturas obscenas que halagan y excitan los malos apetitos. Ahora bien: ¿qué estragos no pueden causar pinturas de este género en un imperio en que la moral, despojada del gran apoyo de la verdadera religion es tan débil contra la pasion más funesta y violenta? Los hechos pasados prueban cuán sanos y patrióticos son los pensamientos de nuestros hombres de Estado. Bajo la dinastía de los *Song* posteriores, ó sea en los siglos x, xi y xii, la familia imperial y la corte toda, se hallaban tan corrompidas por el abuso y ostentacion de pinturas obscenas, que ni Tácito ni Juvenal han escrito nada que aventajase aquella corrupcion. Por último, otra consideracion no ménos atendible es la de que *un pintor no es persona á quien importen gran cosa los intereses públicos, entre los cuales se cuentan la abundancia universal de las cosas necesarias, la inocencia en las costumbres*, y la seguridad en el interior y en el exterior. *Un millar de cuadros más ó ménos interesan poco al bien público*, y ménos todavía el que estén pintados al óleo, bien ó mal dibujados, compuestos y coloreados. Por el contrario, seria muy dañoso que un pintor, que es un *supernumerario* en la gran familia del Estado, debiese á su arte una fortuna, una consideracion y un bienestar que el gobierno *no puede proporcionar* á los que trabajan más útil y penosamente en beneficio de la cosa pública.»

Medite ahora un poco el lector sobre las anteriores consideraciones, entre las cuales sólo hemos subrayado las más culminantes, las que más violentamente hieren nuestras creencias europeas, y diga si es posible que exista verdadero arte y verdaderos artistas, donde así se considera al uno y á los otros. Y que tales son las ideas dominantes sobre la materia en aquel imperio, no puede dudarse, porque allí están las instituciones y las leyes para demostrarlo; ideas por otra parte que han llegado á contaminar á más de un europeo de los residentes allí por largo tiempo, y que son, lo repetimos, un reflejo del concepto que allí se tiene del gobierno. Es preciso que el gobierno y el emperador sean los que distribuyan la cantidad de bienestar físico y moral que corresponde á cada súbdito, y por lo tanto ellos han de ser quienes determinen cuál es lo verdaderamente útil y necesario á la salud del individuo y de la sociedad. ¡Singulares efectos de la moral que se impone y no se siente! ¡Aquella sociedad no puede contemplar en las obras artísticas el desnudo, sin sentirse poseida de apetitos torpes, que el gobierno acude solícito y presuroso á contener prohibiendo que los pintores europeos formen discípulos en el país! ¡La autoridad tiene que reemplazar á la conciencia, y consigue tener un pueblo de autómatas, no de hombres pensadores y virtuosos!

II.

Con respecto á la historia y al papel de la pintura entre las artes del país, véase lo que dice el P. Cibot, autoridad competente en cuanto se refiere á aquel imperio. «Es difícil saber la historia de la Pintura en China, porque los escritores apenas han hablado de ella á no ser incidentalmente. Segun parece, las épocas en que más importancia gozó fueron las de las dinastías de los Han y de los Tang. Pero nunca adquirió gran preponderancia, porque el gobierno siempre la ha mirado con la indiferencia con que considera todo lo que no interesa directamente al bien público; y los gustos de los emperadores nunca llevan su influencia más allá del recinto de su palacio. En medio de su atraso, la pintura china conserva un decoro, un pudor, y una timidez, que la nuestra debería imitar, con tanto

(1) El autor chino se olvida de citar á España, á pesar del brillantísimo papel que le tocó en el renacimiento del arte. No es de extrañar; si se tiene en cuenta que el citado autor se educó en Francia, donde la historia se ha escrito siempre con tan poca escrupulosidad.

más motivo cuanto que para *agradar*, no necesita la seduccion del desnudo. Por lo ménos convendría que evitase este escollo en las pinturas que destina á los países extranjeros. Es vergonzoso para Europa el que no se la conozca sino por pinturas lascivas y cínicas que escandalizan á los idólatras. Para poder presentar nuestras pinturas en la corte china, hay que cubrir las desnudeces que presentan. Pero la pintura china no tiene en su favor únicamente la decencia y la modestia. Los pintores europeos que han tenido ocasion de estudiarla en la corte y en los palacios convienen en que podrá dar ideas á la nuestra, sobre todo en la manera de tratar el paisaje, las flores, representar sueños, expresar pasiones, etc. Así como en Europa se ridiculiza lo incorrecto y recargado de los cuadros chinos, así en China se ridiculiza el ver en las pinturas europeas un príncipe á caballo con la cabeza descubierta, ó una princesa vestida de pieles y con el seno descubierto, ó bien en un jardin que revela una estacion templada, etc., etc. (1).»

Véase aquí á un europeo abundando en las mismas preocupaciones que los chinos, sobre la manera de entender la moral, así como el papel y la mision del arte cuyo objeto único, en su concepto, es el de *agradar*. En cuanto á la afirmacion de que la pintura china podría dar lecciones á la europea en ciertos géneros, es de todo punto errónea. Todo el orgullo de los chinos se funda en la prolijidad con que reproducen ciertos detalles minuciosos indignos de un verdadero arte, y que á falta de otra cualidad, ponderan como consideracion de gran importancia. En este punto su vanidad no tiene límites, y se imaginan ser los primeros artistas de la tierra, cuando el título que para ello invocan es precisamente el que los rebaja y demuestra su falta completa de génio y de ideal. Oigámosles expresarse sobre esta materia: «Nosotros poseemos libros más antiguos que los de Europa, y que enseñan y explican nuestra manera de pintar. El emperador, los grandes y los aficionados poseen colecciones de cuadros de nuestros grandes maestros. . . . .
Los que sostienen que nuestros pintores no sobresalen en la figura, se irritarán al ver que pueden disputar á los europeos la habilidad para pintar flores, aves y animales. No se necesita más que haber entrado en el gabinete de un curioso para confesar que emplean mucha verdad, naturalidad y gracia en esta clase de pinturas. Un pintor europeo nos ha referido, que hallándose pintando en el palacio unos *lien-hoa*, delante de un gran paisaje, cierto pintor chino, amigo suyo, le hizo observar que habia hecho algunas hebras y festones de ménos en las hojas, añadiendo luégo: Es una bagatela, sin duda, y apenas se nota en un cuadro como el vuestro; pero un inteligente no perdona estos descuidos, porque cree que el primer mérito del cuadro es la verdad.»

Esto se comprende bien sabiendo que los artistas chinos han formado un género especial con la representacion de las plantas, flores, árboles y animales; y, lo que apenas se concibe en Occidente, han tratado ciertas plantas y flores como se trata en Europa la figura, es decir, por partes, en detalle, y con observaciones sobre su medida y proporcion. Así, en los libros de dibujo, se representan en diferentes tamaños, y bajo diferentes puntos de vista, el tallo, las ramas, los capullos, las flores, como en Europa los ojos, boca, nariz, orejas, manos, piés, cabeza, y hasta con las modificaciones y diferencia de aspecto que imprimen las estaciones, lo cual se ha llevado á un extremo verdaderamente inconcebible. Seguramente, apenas puede comprenderse que haya diferentes escuelas y estilos, para pintar los bambúes, los pinos, los *lien-hoa*, los *mu-tan*, las peonías, etc., y que sirvan para ello de regla las pinturas de los antiguos, como en Europa las vírgenes de Murillo ó las bacantes de Rubens. No es ménos singular la prescripcion de que las hojas de una misma planta deban ser de diferente color cuando se la representa en completa florescencia de cuando están comenzando á abrirse las flores. Por último, puede dar una idea del valor que los artistas chinos conceden al detalle el saber que un maestro pregunta á su discípulo, como cosa de la mayor importancia, cuántas escamas tiene, por ejemplo, una carpa entre la cabeza y la cola (2).»

Esta prolijidad de detalles es efectivamente la única cualidad que pueden citar los chinos en elogio de su pintura. Pero en cambio carece por completo de todas las demás que constituyen un verdadero arte. Adviértese en sus cuadros una gran incorreccion en el dibujo, una falta total de claro-oscuro, ausencia absoluta de sombras, desconocimiento de las reglas de la perspectiva y de las proporciones del cuerpo humano. Su pretendida habilidad en el paisaje no existe, y en ellos sólo se encuentra una superposicion de los términos que en manera alguna se parece á la realidad.

(1) *Memorias sobre los Chinos.—Ensayo sobre los caractéres*, por el P. Cibot; nota sobre la pág. 296, tomo IX, pág. 364.
(2) *Memorias sobre los Chinos*, tomo II, pág. 427

Este defecto es algo menor cuando representan interiores, porque entónces la perspectiva es puramente geométrica, y de más fácil ejecucion para quien todo lo reduce á detalles, á falta de verdadero génio.

En los retratos es donde más se advierte esta profunda diferencia de concepcion entre los artistas chinos y los europeos. Pretenden los chinos que los retratos se han de hacer siempre de frente, á fin de que todas las partes del semblante aparezcan iguales en el retrato y que no haya entre ellas diferencia alguna. El retrato, en su concepto, debe mirar siempre de frente al espectador, y es necesaria además una precision escrupulosa en las pestañas, en las cejas, en la barba, cosa en que aquellos artistas despliegan una paciencia singular.

Se cita á propósito de esto una anécdota curiosa. Cuando en la época del viaje de lord Macartney, los ingleses expusieron varios retratos pintados por los mejores artistas de Europa, y que destinaban á hacer un regalo al emperador, los mandarines, al observar la variedad de tintas ocasionadas por la luz y las sombras, preguntaron con toda formalidad si los originales de aquellos retratos tenian un lado del semblante de diferente color que el otro. Consideraban la sombra de la nariz como un gran defecto en la pintura, creyendo algunos que habia sido un descuido del pintor, ó una mancha casual (1).

Los anales chinos aseguran que en aquel país se conoce la pintura al fresco desde cinco siglos ántes de la Era cristiana. Estuvo muy en boga, segun parece, en tiempo de TSIN-CHI-HOANG, así como durante la dinastía de los *Han* y sobre todo de los *Han* orientales, que se dice hicieron cubrir de pinturas al fresco las paredes de los grandes *Miao*, ó templos de ídolos. Pero cuando más se usó este género de pinturas fué en los siglos V y VI, siglos de lujo y de magnificencia. De uno de los pintores de aquella época, llamado *Kao-hiao*, se cuenta que pintó en la pared exterior de una sala imperial unos gavilanes, cuyo parecido era tan extraordinario que los pajarillos, al verlos, huian dando gritos de espanto; *Yang-Tse*, otro pintor contemporáneo, pintaba caballos que todo el mundo tomaba por verdaderos, y *Fan-hien*, asimismo de aquella época, pintó en la parte interior de un templo una puerta, por la cual se empeñaban en salir, todos cuantos, hallándose dentro, no estaban advertidos. Refiérese igualmente que el emperador *Kien-lung*, que reinaba hace un siglo, tenia en su parque una pintura al fresco que representaba una aldea europea, con varias escenas de la mayor propiedad. Y en el resto del muro se veía un paisaje y colinas cuyos términos se hallaban colocados con el mayor acierto.

Pero despues de lo que llevamos dicho, despues de la extrañeza con que miran las producciones de los pintores de Europa, es lícito dudar de estas afirmaciones, que por otra parte se hallan desmentidas por las obras chinas que en Europa se conocen. Verdad es que los chinos no dejan de repetir que las pinturas adquiridas por los europeos en Canton no pueden dar una idea de lo que es dicho arte en el imperio; y añaden que las obras de los artistas de Pekin, por ejemplo, nunca van á Canton, á causa de que ningun europeo las apreciaría en lo que valen, por no tener la desenvoltura propia del arte de Occidente. Pero áun cuando pudiera admitirse la autenticidad de este hecho, no puede concebirse el que las pinturas que aparecen en esos mercados adonde tienen acceso los europeos, dejaran de ofrecer alguna reminiscencia, algun reflejo, aunque pálido, de esa perfeccion artística, si en realidad existiese. Podemos pues creer prudentemente que no existe, á no ser en la imaginacion de los habitantes del Celeste Imperio, que en esto y en todo se hallan firmemente persuadidos de su gran superioridad sobre el resto de los hombres.

Los chinos conocen la pintura al óleo, pero no hacen uso de ella, empleando casi exclusivamente el procedimiento de la aguada, sin más diferencia que sustituir el agua de goma usada en Europa, con una agua de cola que preparan con mucho esmero, valiéndose del agua más pura que pueden adquirir y de una cola especial, que se llama por esta razon, *cola de pintores*. Los fondos que usan son las telas de seda, la piedra, y sobre todo el papel; en este ultimo caso prefieren el fabricado en Corea, donde se prepara con algodon, y tiene más consistencia que el de bambú ó de arroz fabricado en China. Cuando pintan en piedra, eligen ciertas rocas magnesianas, blandas y lisas, muy abundantes en el país, y que tambien emplean en sus obras de escultura. Para pintar buscan generalmente las de color blanco, y una vez terminado el cuadro, le cubren con un barniz formado de una finísima capa de cera, que saben aplicar con singular destreza, y que dá á la obra el aspecto de la pintura al óleo barnizada.

Por el relato que llevamos hecho de la idea que en China se tiene del arte en general, y particularmente de la Pintura, por la importancia ínfima que se le concede, y el papel oscuro á que se le tiene relegada, se adivina fácil-

(1) *Viaje de lord Macartney*, tomo III, pág. 182.

mente hasta dónde puede llegar en sus concepciones, y cuán poco elevada debe ser la significacion de las obras que produce. En efecto, no hay para qué buscar entre ellas cuadros de composicion; no se comprenderia en China la importancia de un cuadro que no representara un objeto práctico, real, tangible, vivo y material. Así, despues del retrato, despues de la representacion exacta de animales, plantas, etc., viene la de los edificios, de las escenas de la vida pública y privada, de las operaciones agrícolas, de las ceremonias, de todo, en fin, cuanto constituye la existencia material, pero nada más. Inútil seria buscar la representacion simbólica ó alegórica de alguno de esos innumerables preceptos y máximas morales tan repetidos allí en todo tiempo y lugar. Esto podria muy bien ser una prueba más de lo que llevamos dicho, á saber, que aquella es una sociedad moralizada por la autoridad y no por el sentimiento de lo que la moral vale en sí misma.

III.

Tales y como son las producciones pictóricas de la China, y demostrado, como creemos lo está, que bajo ningun concepto pueden sostener la comparacion con las obras del arte europeo, mal que pese á la vanidad de los súbditos del hijo del cielo, nadie sin embargo podria negarle un mérito, de mucho tiempo há reconocido universalmente y concedido en Europa á todos los productos de la actividad de aquel pueblo singular. Este mérito es su carácter originalísimo, en nada parecido al de las obras de ninguna otra raza, y que de antiguo ha dado á los objetos de arte chinos un lugar preferente entre los refinamientos del lujo occidental.

Bajo este aspecto habremos, pues, de considerar y estudiar la coleccion de cuadros chinos existentes en el Museo Arqueológico Nacional, coleccion por todos conceptos notable, y que fué remitida á España en los años de 1788 y siguientes por el naturalista español D. Juan de Cuellar, á quien Cárlos III confiara el encargo de pasar á las Islas Filipinas con el fin de reunir allí una coleccion todo lo más rica posible de curiosidades naturales y artísticas de aquellas regiones, y enriquecer con ella el Gabinete de Historia Natural recientemente creado (1). En la enumera-

(1) No creemos inoportuno dar alguna noticia de las circunstancias que determinaron la designacion de D. Juan de Cuellar para esta comision, así como de las comunicaciones que mediaron entre el gobierno y el citado naturalista. Hallábase éste preparando su viaje á las islas Filipinas en Noviembre de 1785, por haberle designado la Compañía que administraba dichas posesiones para trasladarse á ellas, estudiar sus producciones, y proponer las que mejor convendria explotar para mayor beneficio de los intereses de la Compañía citada. Habiendo tenido noticia de ello el conde de Florida-Blanca, á la sazon ministro de Cárlos III, halló la ocasion oportuna para encargarle la adquisicion de objetos curiosos, tanto en aquel archipiélago como en el vecino imperio chino, para enriquecer el Gabinete de Historia Natural, que acababa de formarse y que merecia la especial atencion del rey. Hízoselo saber en carta que le remitió por el intermedio de D. Pedro Franco Dávila, Director del Gabinete, carta de que no hemos podido obtener copia, aunque sí de la respuesta del citado Dávila, que dá cuenta de la aceptacion del cargo por parte del interesado, y dice así:

«Exmo. Sr.—Muy señor mio: Habiéndole entregado D. Juan de Cuellar la carta de V. E., y habládole al mismo tiempo sobre los encargos que de órden de V. E. debo hacerle para este Gabinete, me ha dicho: que lo hará con el mayor celo y cuidado que le sea posible, á fin de que V. E. tenga la satisfaccion que desea; pero que como la Compañía de Filipinas lo ha destinado en calidad de naturalista para pasar á aquellas islas, reconocer su suelo, recoger los frutos de que abundan y promover todos los objetos útiles y convenientes á la Compañía y causa pública, que convendria, por estas razones, que V. E. pasara la órden correspondiente á los Directores de dicha Compañía, para que se le permita atender á la coleccion que se expresa en la lista que debo darle de las curiosidades que ha de comprar para el aumento del Real Gabinete de Historia Natural de esta corte, lo que podrá ejecutar sin hacer falta á los asuntos de la Compañía. Y en cuanto á los gastos que de necesidad deberá hacer para dichas compras, que se le paguen por la caja de la misma Compañía, reintegrándose ésta de ellos en la de Madrid; lo que pongo en noticia de V. E. para que teniendo presente las circunstancias en que se halla Cuellar de un viaje tan dilatado con su muger y de dejar su sueldo de profesor de Botánica que tenia en Sevilla, si no fuese asegurado con lo que pide; tal vez, como ya ha sucedido, pudieran quitarle el empleo con algun pretesto injusto y enviar otro en su lugar. A lo que me ha dicho el mencionado Cuellar, debe salir para Cádiz del 18 al 20 del presente; me ha entregado la carta para V. E. que va adjunta. Yo quedo haciendo la lista de los encargos que debe llevar, para entregársela luego que la concluya. Con este motivo, reitero á V. E. mis debidos respetos y quedo pidiendo á Dios guarde la vida de V. E. muchos años. Madrid á 14 de noviembre de 1785. Exmo. Sr. B. L. m.° de V. E. su mas rendido servidor. Pedro Franco Dávila. Exmo. Sr. Conde de Floridablanca.»

La carta de Cuellar al conde, á que se refiere la anterior comunicacion, dice así:

«Exmo. Señor. Rin lo á V. Ex.ª las mas repetuosas gracias por la honra que se ha servido dispensarme en su favorecida carta de 8 del presente, mandándome que remita de las Islas Filipinas todo lo mas curioso y raro que halle y contemple digno de colocarse en el Real Gabinete de Historia Natural, y aunque el Exmo. Sr. Marques de Sonora me ha hecho encargos de semejante naturaleza y tal vez por el mismo fin, con todo eso, en obedecimiento de las órdenes de V. Ex.ª procuraré recoger y remitir todo cuanto me permitan las facultades que yo tuviere en aquellas islas, para que V. Ex.ª quede complacido y yo logre merecer otras honras. He hablado con D. Pedro Franco Dávila sobre el particular que V. Ex.ª me ordena, y no dudo que el mismo dará a V. Ex.ª parte de nuestra conferencia. Ntro. Sor. guarde la importante vida de V. Ex.ª ms. a. Madrid 12 de noviembre de 1785. Exmo. Señor. B. l. m. de V. Ex.ª su mas obediente servidor, Juan de Cuellar. Exmo. Sr. Conde de Floridablanca.»

En vista de esta carta y de la anterior, el ministro pasó á la Compañía de Filipinas la comunicacion siguiente:

«D. Juan de Cuellar, empleado por V. SS. en Filipinas, é inteligente en las producciones de la Naturaleza, llevará encargo, si V. SS. se lo consienten,

cion de estos cuadros, merece ocupar el primer lugar, tanto por su mérito artístico, como por haber sido de los primeros que se recibieron en España, el que «representa los sepulcros de los emperadores de la dinastía de los Ming. El terreno en donde están situados dichos sepulcros tiene 27 leguas de extension y se halla á una jornada de Pekin. Cada sepulcro está colocado en un valle muy vistoso y agradable (1).»

---

de recoger las cosas mas raras de aquella region para adornar el Gabinete de Historia Natural, que merece al Rey particular cuidado. En el caso de que no haya inconveniente, y de que, sin faltar á su obligacion, pueda hacer el acopio que se le dirá, he de estimar á V. SS. manden pagar á Cuellar en Filipinas las curiosidades que comprare, en el supuesto de que yo cuidaré de satisfacer su importe á V. SS. en Madrid. Así me lo prometo de la atencion de V. SS., y ruego á Dios les guarde muchos años como deseo. San Lorenzo á 17 de noviembre de 1785. Sres. Directores de la Compañía de Filipinas.»

La Compañía contestó, por conducto de D. Pedro Franco Dávila, en los siguientes términos:

«Exmo. Sr. -Muy Sr. mio: Paso adjunta á V. E. la contestacion de los Directores de la Compañía de Filipinas á la carta que V. E. les escribió, bajo mi cubierta, ordenándome se entregara. Con este motivo reitero á V. E. mis debidos respetos y quedo pidiéndole guarde la vida de V. E. muchos años como deseo. Madrid 22 de noviembre de 1785. Exmo. Sr.: B. l. m.° de V. E. su mas rendido servidor. Pedro Franco Dávila. Exmo. Sr. Conde de Floridablanca.»

«Exmo. Sr.. La Compañía de Filipinas en general y su Direccion en particular, tendrá á mucho honor y recibirá merced de que V. E. la favorezca con sus preceptos; y pondrá todo su esmero en cumplir el deseo de V. E. de que D. Juan de Cuellar recoja las producciones mas raras de aquella region, y remita á España para adorno del Gabinete de Historia Natural de esta corte, segun V. E. se sirve manifestarnos en papel de ayer. Ntro. Sr. guarde á V. E. los muchos años que deseamos. Madrid 19 de noviembre de 1785. Exmo. Sr.: Por la Real Compañía de Filipinas, sus Directores. Rodriguez de Rivas. Manuel Francisco de Joarizti. Gaspar Leal. Exmo. Sr. Conde de Floridablanca.»

A esta carta siguió la siguiente comunicacion, relativa á la Memoria que redactó D. Pedro Franco Dávila, para que la llevara D. Juan de Cuellar, y con arreglo á ella formara las colecciones de curiosidades que deberian enriquecer el Gabinete. Dicen así uno y otro documento:

«Exmo. Sr.—Muy Sr. mio: Con esta remito á V. E copia de la memoria que de su órden hice y entregué á D. Juan de Cuellar, para que solicite en Filipinas lo que se pide en ella, y á mas todo aquello que conociera convenir, y que no tenemos en este Real Gabinete; y como no he tenido tiempo para aumentar dicha memoria, pidiéndole algunas otras cosas que pudieran convenir, le he dado un ejemplar de las que hice en tiempo del Sr. Marques de Grimaldi y se imprimieron de órden de S. E., para enviarlos por todos los dominios de S. M, á fin de que se recogiera cuanto se encontrara de curioso; pareciéndome que el dicho impreso junto con la instruccion que lleva y el conocimiento de Cuellar, será muy suficiente para conseguir lo que V. E. desea.

. . . .

»D. Juan de Cuellar partió para Cádiz ayer por la tarde, y se cree que el navío en que se ha de embarcar para Filipinas, lo hará el 20 de Diciembre próximo, si los tiempos lo permiten. Quedo pidiendo á Dios guarde la vida de V. E. ms. a. como deseo. Madrid 23 de noviembre de 1785. Exmo. Señor: B L. m. de V. E. su mas rendido servidor, Pedro Franco Dávila.—Exmo. Sr. Conde de Floridablanca.»

Razon de las curiosidades que de órden del Excmo. Sr. Conde de Floridablanca, Secretario de Estado, comunicada por S. E. en su papel de 8 de Noviembre á D. Pedro Franco Dávila, Director del Real Gabinete de Historia Natural, pide éste á D. Juan de Cuellar, que pasa á las Islas Filipinas, para que las solicite en aquellos países y remita para este Real Gabinete de Madrid, á saber: Dos linternas chinescas de marfil de las más grandes y mejores; el globo de estas linternas en que se pone la vela, tiene como pié y medio de diámetro, y con la corona, que es de metal esmaltado, y los adornos que cuelgan de ella, viene á tener de cinco á seis piés de alto, poco más ó ménos; el marfil del globo está trabajado en filigrana ó como un encaje.—Dos navíos ó embarcaciones chinescas de marfil, de hechuras diferentes, segun el uso del país, de un tamaño regular y de lo más bien hecho, con todos sus aparejos y operarios, etc.—Dos figuras de bulto, de hombre y de mujer, como de media vara de alto, si pudieran ser de emperador y emperatriz, de mandarines, ó de personajes de la primera distincion, con resortes en las cabezas para menearlas, con los trajes correspondientes, pintados y dorados de lo más esquisito que se encontrare.—Dos vestidos de tamaño regular, uno de hombre y otro de mujer, chinescos, de las mejores estofas posible, con sus calzados completos, su cintura para el hombre, guarnecida de bolsas, cuchillos, tenedores, y otras cosas que usan; y para las mujeres, abanicos, flores, ó animales que traen en las manos, etc. Si se pudiesen conseguir dos cabezas, y tambien las manos, de regular y buena escultura, para ponerlas aquí cuerpos de armazon de madera y vestirlos con los dichos trajes que pedimos, seria muy conveniente, porque dos que tenemos que se han hecho acá, se puede decir que no son chinos sino en el traje. Se advierte que sean cabezas de bulto de tamaño regular, y no mascarillas como nos han enviado ya y que no han podido servir.—De todas las frutas del país que se encontraren en papeles grabados y pintados, que sean del tamaño de medio pliego de nuestro papel ordinario, poco más ó ménos, y si se hallasen diseños de ellas, tambien se comprarán; y lo mismo se debe entender de las flores y plantas.—El libro que tienen del modo de labrar y sembrar la tierra para la cultura del arroz, con sus máquinas; como tambien cualquiera otro libro que trate de labranza, ó de algun arte liberal ó mecánico.—Estampas cronológicas de los emperadores y emperatrices, de tamaños proporcionados, á ponerlas en libros.—Estampas de generales, de oficiales del imperio, de médicos famosos, y de otras personas remarcables en Artes y Ciencias.—Una docena de figuras de una cuarta de alto, ó poco más, de diferentes estados y condiciones de personas, como nobles, plebeyos, mandarines, artesanos, etc., hechas de una pasta ó composicion de arroz, que tiene la similitud de piedra, y los franceses llaman *pierre de lard*; éstas deben ser de las más curiosas.—Dos bolas de marfil, en cuyo interior se ven otras bolas que van en disminucion, dejando un intervalo vacío entre las unas y las otras para distinguirlas y darles movimiento por las cortaduras de la primera, que está trabajada en filigrana y como un encaje; estas bolas deben ser de las grandes y del mejor trabajo.—Media docena de estampas pintadas ó grabadas sobre un papel que hacen de tiritas de papel tejidas al modo de una estera de palma finísima, con tal arte y primor, que apenas se distingue el trabajo. Estas estampas suelen ser de una vara ó poco más de alto. Se pide que la pintura represente personas del país de ambos sexos y del tamaño del papel.—Algunos papeles pintados que representen sus espectáculos, sus cacerías, marchas de emperadores y mandarines.—Estampas de todos los ídolos chinescos, de sus pagodas, y todo lo perteneciente á su teología. Ídolos de bronce chinescos, que los hay curiosísimos, tanto por las figuras tan raras, como por la delicadeza del trabajo del bronce y la hermosura de su pavonado ó barnizado, que no se conoce en ninguna parte. Entre los ídolos, tienen los chinos una diosa que tiene mucha analogía con la Iris de los egipcios; la representan con muchos brazos, teniendo en sus manos espigas y otros frutos de la tierra, sentada, y rodeada de muchos otros atributos, la que es curiosísima y se debe solicitar.—Los ídolos del Malabar y todas sus costas son muy curiosos, por la multitud de ellos que adoran en sus templos, de figuras de animales y de hombres extraordinarios, con muchas cabezas, brazos, y otras cosas monstruosas. Tienen libros con estampas de todos ellos, de sus templos y de sus ceremonias supersticiosas, con la teología de su religion. Yo tuve dos de estos libros encuadernados en piel de lobo marino, con más de 200 estampas, todas diferentes y curiosísimas.—Armas chinas, de los pueblos del Malabar y de todo aquel vasto imperio; instrumentos musicales de los que se sirven en sus templos y fiestas particulares. Utensilios de que se valen en todas sus manufacturas, labranzas, y usos personales.

El resto de la Memoria se referia á objetos de Historia Natural, cuya lista omitimos por no ser de interés en este lugar. Pero sí diremos que el comisionado, tan pronto como llegó al término de su viaje, larguísimo como es sabido en aquella época, se consagró, sin tregua ni descanso, á cumplir con toda puntualidad el encargo que se le confiara, y que desempeñó de la manera más satisfactoria. Ménos de dos años despues, á principios de Julio del año 1787, hizo su primera remesa de curiosidades por medio de la fragata *Astrea*, de la Marina Real, y del navío *Rey Cárlos*, propio de la Compañía de Filipinas, y continuó, con toda regularidad, repitiendo los envíos hasta unos cuantos años despues de la muerte de Cárlos III, enriqueciendo el Gabinete de Historia Natural con la coleccion de curiosidades filipinas, chinas é indias, más notable y numerosa que á la sazon existia en Europa.

(1) Este cuadro, en union con el que representa el palacio de Yong-Tching, los retratos de mandarin y mandarina chinos, el del cultivo del arroz, el de la recoleccion del nenúfar, el de las fiestas celebradas en Tieng-Tsing-fu en honor de Kien Lung, el que representa un interior amueblado, el

«Las sepulturas chinas, dice el abate Grossier (1), se hallan situadas fuera de las poblaciones, y en general sobre puntos elevados. Allí, como en otros muchos pueblos, existe la costumbre de plantar pinos y cipreses en torno de las tumbas. La forma de los sepulcros chinos varía segun las diferentes provincias, y tambien segun la fortuna de los que se hallan enterrados en ellos. Los pobres se limitan á colocar el féretro debajo de un cobertizo de cañas; otros le cubren con una pequeña bóveda de ladrillos, á que dan la forma de un sepulcro. Los de las personas más acomodadas se hallan construidos con bastante gusto, pintados de blanco ó de azul, y rodeados de un cercado en forma de herradura. En la piedra principal se halla inscrito el nombre de la familia. Los sepulcros de los grandes personajes y de los mandarines tienen una construccion más esmerada y lujosa. Consisten, en primer lugar, en una bóveda hemisférica, bajo la cual se halla colocado el sarcófago. Sobre dicha bóveda se alza una masa de tierra compacta, como de diez piés de diámetro por doce de altura, y que termina en forma de solideo. Esta tierra se halla cubierta de cal y de arena, que forma una argamasa muy dura é impenetrable al agua. El sepulcro está rodeado de árboles fúnebres de diferentes especies, cuya sombra y perpétuo verdor parece que inspiran melancolía. Enfrente del sepulcro hay una larga mesa de mármol blanco perfectamente pulimentado, y encima de ella un perfumador, dos vasos que le acompañan y dos candelabros, todo de la misma materia que la mesa y artísticamente trabajado. Se llega á estos sepulcros de los altos personajes por una grande avenida ó calle, adornada en ambos lados con filas de figuras talladas en mármol, ú otra piedra, y que representan oficiales, eunucos, soldados, en actitud de dolor, y tambien caballos ensillados, camellos, leones, tortugas, y otros animales reales ó fantásticos. Los misioneros aseguran que la disposicion y el conjunto de estas sepulturas, producen un efecto maravilloso, y no se puede contemplarlas sin sentir el alma poseida de una dulce emocion de tristeza. Por nuestra parte no dudamos que han de impresionar mucho más vivamente que la horrible desnudez de la mayor parte de nuestros cementerios, ó la perfeccion artística de nuestros monumentos fúnebres, ocultos casi siempre en algun rincon oscuro de nuestros templos.»

La inmensa necrópolis representada en el cuadro de que nos ocupamos, debe, en efecto, reunir muchos de esos encantos. Su entrada, que ocupa el primer término, la constituye un pórtico de cinco arcos, despues del cual se ven otras dos pequeñas construcciones, y á continuacion se extiende la gran calle ó avenida adornada de columnas y largas filas de estátuas de personas y de animales, semejando las calles de esfinges y leones de las necrópolis egipcias. En aquel extenso recinto se alzan gran número de colinas divididas por valles profundísimos, y en cada uno de éstos se ve un magnífico mausoleo que guarda los restos de un individuo de la dinastía de los Ming.

Este cuadro, el más notable de la coleccion, como hemos dicho, tiene de alto 1^{m},09 y 2^{m},61 de ancho. Se halla pintado, como todos, sobre papel de algodon fabricado en Corea, pero su ejecucion se diferencia mucho de la de los demás. Hemos registrado inútilmente toda la série de documentos que acompañaron las remesas de curiosidades chinas hechas desde Manila en la época citada, esperando encontrar algun antecedente acerca del autor de este cuadro. No hay, entre las noticias que contienen, indicio alguno de que sea de diferente mano que los demás; y sin embargo, desde la primera ojeada se advierte la gran distancia que los separa. Si se exceptúa el fondo sobre que está ejecutado y la preparacion de los colores, ninguna otra cosa tiene de comun con los demás de la coleccion. La libertad y soltura del dibujo, la disposicion y degradacion sucesiva de los términos, los felices contrastes del claro-oscuro, cualidades todas que suelen echarse de ménos en los cuadros chinos, prueban de una manera indudable que el artista habia recibido las lecciones de los maestros de Europa, ó cuando ménos inspirádose en sus obras con el mejor resultado.

Entre los que, no obstante haber sido remitidos á España con la misma fecha que el anterior, ó sea en 6 de Febrero de 1789, por la fragata *Nuestra Señora de la Paz*, y tener por lo tanto la misma procedencia, segun lo que aparece, se diferencian ya notablemente de aquél, ofreciendo todos los defectos y cualidades propios y peculiares del arte chino, debemos citar uno, cuyo asunto es una solemnidad, en que se ven retratadas las diversiones, por decirlo así, favoritas

que figura una estantería con diferentes objetos de uso ordinario, el de la fiesta de los viejos, los retratos de mandarin y mandarina tártaros, y la vista del templo de Confucio, fueron remitidos, en union con otra multitud de objetos, por medio de la fragata *Nuestra Señora de la Paz*, en 28 de Diciembre de 1788. Los que representan un acompañamiento fúnebre, la conduccion de una jóven desposada á la casa de su marido, y la comitiva de un gobernador de provincia al salir de su palacio, vinieron tambien, con otra numerosa coleccion de curiosidades, en la fragata *Nuestra Señora de los Dolores*, y con la misma fecha que la anterior. Las comunicaciones que acompañan á estos envíos, con las listas de objetos y otros muchos comprobantes del mayor interés, existen en el Archivo Central de Alcalá de Henares y en el del Museo de Ciencias Naturales, donde nos han sido facilitados.

(1) De la Chine, ou description générale de cet empire. París, 1819, t. v, p. 452.

de aquel pueblo. Dicho cuadro, el mayor en dimensiones entre todos los de esta interesante coleccion, pues alcanza 3^m,57 de largo por 1^m,12 de ancho, representa «las fiestas, juegos y regocijos públicos, celebrados el año 1788 en Tien-tsing-fu, ciudad marítima, situada á 30 leguas de Pekin, con motivo de hallarse allí de paso el emperador Kien-Lung, á la sazon reinante.» La parte más interesante de estas fiestas la constituian, segun es costumbre en el país, los ejercicios gimnásticos y acrobáticos en que los chinos sobresalen, y que sin duda han enseñado al resto del mundo.

Todos los que conocen á fondo las costumbres y usos de la nacion china, convienen en que esta clase de espectáculos y ejercicios es antiquísima en aquel país, habiendo formado parte de todas las solemnidades y diversiones públicas desde tiempo inmemorial. Así encontramos descripciones prolijas y detalladas de este género de pasatiempos en los escritos de las personas que han visitado el Celeste Imperio y estudiado su vida íntima con más ó ménos detenimiento. Véase, por ejemplo, lo que refiere el mismo abate Grossier ya citado (1), confirmando las relaciones del P. Amiot, el P. Cibot, y otros misioneros franceses en China.

«En estas fiestas, escribe, figuran siempre los bailarines de cuerda, los volatineros y payasos de toda especie, que lucen sus habilidades para entretenimiento y solaz del pueblo. Los saltimbanquis chinos ejecutan los bailes de la cuerda floja y tirante, los saltos peligrosos, y todos los ejercicios de fuerza y de equilibrio, con tanta soltura y agilidad como los mejores acróbatas de Europa, á quienes han precedido muchos siglos en la práctica de su arte. Multitud de hechos podrian citarse como prueba de esta habilidad.»

«Ví algunos chinos, dice Isbrand Isles en su relacion, que sostenian en la punta de un palo bolas de cristal del » tamaño de una cabeza humana, agitándolas en todos sentidos, pero sin dejarlas caer á tierra. En seguida, otros » hombres cogieron una caña de bambú de siete piés de largo, y poniéndola derecha, un niño como de diez años » trepó con la agilidad de un mono hasta el extremo de ella, y colocándose sobre el vientre, empezó á girar con » gran ligereza; púsose luégo de pié en dicha punta, y en esta posicion se inclinó hasta tocar la caña con la mano; » en seguida volvió á enderezarse, y batiendo las palmas, se lanzó al suelo, donde se entregó á otros varios ejer- » cicios de agilidad.»

M. Huttner cita otro ejemplo de fuerza y destreza que presenció: «Un hombre se tendió de espaldas en el suelo, » y alzando al aire las piernas, le colocaron sobre la planta de los piés una vasija de piedra sumamente pesada, de » dos piés y medio de altura, y diez y ocho pulgadas de diámetro, que volteó rápidamente con los piés en todos » sentidos. Pero nuestro asombro subió de punto, cuando vimos colocar dentro del vaso á un niño que empezó á » hacer habilidades dentro de aquel reducido espacio, tomando gran número de posturas diferentes. Luégo se metió » de cabeza en la vasija, y plegándose sobre sí mismo, tomó impulso y saltó fuera. El menor movimiento que » hubiera hecho en falso, podia producir la caida del vaso, que le hubiera aplastado, así como al hombre que le » sostenia.»

M. Van Braam vió igualmente ejecutar este ejercicio del vaso, que segun sus cálculos, pesa lo ménos ciento veinticinco libras. Despues cita el siguiente del mismo hombre y quizá del mismo niño. «Aquel hombre, dice, se » tendió de espaldas y levantó al aire los piés, en cuyas plantas le colocaron una escalera de seis peldaños anchos » y plana por los extremos inferiores. En seguida trepó la escalera un niño de siete ú ocho años, y sentándose en » el peldaño superior, se puso á hacer toda clase de monadas, mientras el hombre daba vueltas con sus piés á la » escalera, ya en un sentido, ya en otro. El niño subia y bajaba los peldaños, pasando alternativamente entre ellos » á uno y otro lado de la escalera, ni más ni ménos que una culebra. Este ejercicio duró por lo ménos un cuarto de » hora. No recuerdo haber visto en Europa un ejercicio de esta clase que tanto me sorprendiera.»

Otro viajero, M. Anderson, que formaba parte de la embajada inglesa, se manifiesta igualmente admirado de la soltura é inteligencia de los volatineros chinos, y refiere el hecho siguiente: «Vimos tambien titiriteros chinos que, » por medio de un movimiento imperceptible de sus brazos y de sus piernas, hacian girar con velocidad unos vasos » llenos de agua, sin que esta se vertiera, causando gran sorpresa á los espectadores.»

Hay otros muchos ejercicios usuales entre los saltimbanquis, tales como estos: «Un hombre arroja á lo alto un » ladrillo muy pesado, y le recoge al caer por una hendidura practicada en una de sus caras. Otro, tomando impulso,

(1) De la Chine, ou description générale de cet empire. Paris, 1819, t. V, p. 392.

»salta y pasa por dentro de un rollo de estera colocado en una mesa muy alta, volteando al pasar y cayendo de »piés, ni más ni ménos que los acróbatas europeos al saltar por un tonel ó un aro suspendido. Otro, en fin, sube á »varias mesas colocadas una sobre otra, y en la última de ellas una urna pesada. Encarámase en ella el saltim- »banqui, sosteniéndose sobre un pié, y llevando un huevo debajo de cada brazo, otro en la flexion de cada codo, »otro en cada mano y otro en la boca; y su habilidad consiste en bajar y subir de una en otra mesa, cambiar de »posturas, hacer infinitos movimientos, sin dejar caer ni romper ningun huevo.»

No son ménos comunes los cosmoramas portátiles y los teatros de figuras de movimiento que, como en los países europeos, constituyen en las calles y plazas de las ciudades de la China, el entretenimiento favorito de los niños y de las gentes del pueblo. Todas estas diversiones y espectáculos al aire libre, tienen como se ve, gran importancia en las costumbres chinas y en los regocijos públicos del país, y esto explica perfectamente el que las representen con minuciosos detalles en sus cuadros, mucho más tratándose de conmemorar festejos celebrados en honor de un soberano, que como Kien-Lung, ha dejado en el imperio la más grata memoria.

Otro recuerdo consagrado al mismo emperador forma el asunto de un gran cuadro de la misma procedencia y fecha, y casi de iguales dimensiones, puesto que mide $3^{m},52$ de largo y $1^{m},42$ de ancho. Dicho asunto parece ser una fiesta que celebró Kien-Lung, en honor de la vejez, el año de 1785, á los cincuenta de su reinado. Refiérese que el monarca dió en su palacio un festin solemne, al que fueron convidados tres mil ancianos, todos de más de setenta años, y pertenecientes á todas las clases de la sociedad. Los grandes y los primeros mandarines de la corte sirvieron á la mesa á los ancianos; las mesas se hallaban cubiertas de manjares iguales á los que se sirvieron al emperador, y en sus copas se escanció vino del mismo que bebia el príncipe. Los hijos, nietos y biznietos del viejo monarca recorrian las mesas cuidando de que nada faltase en ellas, y exhortaban á los convidados á entregarse sin reserva á la alegría que debia causarles la presencia del soberano. Mientras duró el festin se oyó sin cesar la música imperial; y acabado aquel, dió principio la representacion de una comedia ó baile que figuraban las diferentes edades de la vida. Por efecto de la disposicion particular del local de la fiesta, la escena se hallaba colocada entre el emperador y los demás convidados. Cada actor representaba un personaje doble y llevaba dos caretas, una cubriéndole el rostro, y otra la parte posterior de la cabeza. El traje estaba tambien dispuesto de modo que no tenia espalda, sino que por ambos lados representaba la parte delantera. La mitad del actor figuraba un viejo venerable con barba blanca, y la otra un niño, un jóven ó un adulto. Además de la relacion que este doble traje tenia con el asunto del baile, resultaba de él que ninguno de los actores volvia la espalda al emperador ni al resto de la asamblea. La fiesta concluyó con una distribucion de presentes que se hizo á los ancianos. Estos presentes, considerados bajo el punto de vista de su valor real, parecerian sin duda mezquinos; pero entre los chinos, la menor bagatela, concedida por un emperador, tiene un precio inestimable.

IV.

Despues de estos dos asuntos históricos, y continuando el estudio de la curiosa coleccion de cuadros que nos ocupa, encontramos representaciones de la vida práctica del pueblo chino. Sabido es que uno de los principales ó el principal ramo de la actividad de los chinos es la agricultura, arte al cual conceden los emperadores tal importancia, que inauguran cada año personalmente sus tareas por medio de una ceremonia pública y solemne. Ahora bien, el artículo más preferido del cultivo en aquel vasto imperio, es el arroz, alimento habitual de los chinos como de todos los pueblos de Oriente. Su cultivo se extiende á todas las provincias, que unen á la abundancia de aguas, la suavidad de temperatura necesaria para esta semilla; las del Mediodía producen dos cosechas al año. Es, pues, un interés de primer órden el que allí tienen las operaciones de cultivo y recoleccion del arroz, y quizá no hay cosa que forme con más frecuencia el asunto favorito de las obras de los pintores chinos, por lo cual no podia dejar de hallarse entre una coleccion escogida, como la que España adquirió y hoy se ostenta en el Museo Arqueológico. En efecto, en un cuadro de $2^{m},47$ de largo, por $1^{m},22$ de alto, se ven representados, con la minuciosidad de detalles propia del arte chino, las diferentes labores y preparacion del terreno, para la recoleccion de aquel precioso elemento de vida. Preciso será

que justifiquemos esta preferencia que dan los pintores chinos á la recoleccion del arroz para hacerlo asunto de sus cuadros, haciendo una breve reseña de lo que allí es dicho ramo de la agricultura.

Distinguense en China varias especies de arroz, por ejemplo, el blanco y el rojo, el menudo y el grueso, el seco y el glutinoso. Estas dos últimas especies no necesitan terrenos inundados para crecer, se cultivan como el trigo, en las tierras secas y elevadas, donde les basta el agua del cielo. Además poseen los chinos una especie de arroz particular y exclusivo de su país y que deben á su célebre emperador Khang-hi, que la descubrió por circunstancias enteramente casuales. Este príncipe refiere el hecho en los siguientes términos: «La agricultura, dice, ha sido mi ocupacion predilecta desde que tengo uso de razon. He tenido el placer de hacer cultivar á mi vista todas las especies de granos, yerbas, legumbres y frutos que he conocido. Cuando me presentaban alguna especie nueva ó singular, la cuidaba con extraordinario esmero. Si se daba bien, ordenaba en seguida que se diera á conocer á mis pueblos, á fin de que se aprovecharan del descubrimiento y procuraran perfeccionarle. Paseábame una vez, en los primeros dias de la sexta luna, por unos campos en que se habia sembrado arroz, que no debia dar la cosecha hasta la novena luna, cuando observé casualmente un pié que ya habia echado espiga, y parecia lo bastante maduro para poder cogerse. Esto me sugirió el pensamiento de guardarle para hacer un ensayo y ver si al año siguiente ofrecia igual precocidad. Así sucedió en efecto, todos los piés que produjo echaron espiga muy temprano, y dieron su cosecha en la sexta luna. En cada uno de los años siguientes, ha multiplicado la recoleccion anterior, y desde hace treinta años, es el arroz que se sirve en mi mesa. El grano es largo y de color algo rojizo, pero tiene un perfume muy suave y un sabor agradabilísimo. Se llama *yu-mi* ó *arroz imperial*, porque empezó á cultivarse en mis jardines. Es el único que puede madurar al Norte de la gran muralla, donde los frios acaban muy tarde y empiezan muy temprano; pero en las provincias del Mediodía en que el clima es más suave y la tierra más fértil, se pueden muy bien obtener dos cosechas al año. Es para mí una gran satisfaccion haber proporcionado este beneficio á mis pueblos (1).

Nadie ignora que el arroz crece en los terrenos bajos, húmedos, pantanosos y próximos á rios ó depósitos de agua muy extensos, que pueden utilizarse para sumegirlos. Esta clase de cosechas no se obtienen sino despues de una larga série de manipulaciones y labores, que por necesidad han de ejecutarse en el agua y en el fango, lo cual hace más penoso el cultivo de esta planta. Antes de sembrar el arroz, hay que preparar la tierra para recibirle, dándole tres ó cuatro labores, que se practican con un arado muy sencillo, sin ruedas, y arrastrado por un búfalo, animal más á propósito que cualquiera otro, para trabajar en el fango, donde le gusta andar y de donde sale con facilidad. Despues de las labores, hay necesidad todavía de limpiar el campo fangoso de las piedras y raíces que pueda tener. El búfalo entra en él y le recorre en todas direcciones arrastrando un instrumento armado de largos dientes de hierro sobre el cual se apoya pesadamente el labrador, que tambien va metido en el fango hasta la rodilla; este instrumento que tiene la forma de un rastrillo pesado, recoge y arrastra fuera las piedras y raíces. En seguida se allana la tierra, y se rompen los terrones húmedos con el revés de un azadon, para acabar de nivelar el terreno; á fin de que el agua tenga en todas partes la misma altura se pasa la rastra, sobre la cual se coloca un hombre que, con una caña de bambú en la mano, dirige al búfalo uncido á la máquina. El atavío de este hombre para trabajar y defenderse de la intemperie es algo extraño. Se cubre la cabeza con un sombrero de paja bastante ancho, y el cuerpo con un traje de yerba seca, no entretejida, sino colocada por capas en una redecilla. Cuando llueve, el agua corre por encima de aquella yerba sin penetrarla, y su espesor preserva igualmente del frio.

Todas estas operaciones se ejecutan al principio de la primavera, y cuando se han terminado, se prepara la siembra del arroz, llenando de él unos cestillos que se meten en el agua hasta que el grano se ablanda, se hincha y empieza á germinar. Todos los arrozales de alguna extension se hallan divididos por un anden ó malecon estrecho que los atraviesa. De lo alto de este malecon siembran los chinos el arroz lanzándole todo lo léjos que pueden. Desde el dia siguiente á la siembra, se empieza á ver brotar puntas verdes que anuncian la germinacion. Mientras brota el arroz, se practica una costumbre ya antigua, reducida á rociar el arrozal con agua de cal. Un chino antiguo, llamado U, es á lo que parece, el autor de este invento, que se considera eficacísimo para destruir los insectos y los gérmenes de malas yerbas, que infestan los plantíos de arroz. La vasija con que se derrama el agua de cal, se pone al extremo de un palo largo de bambú.

(1) *Memorias sobre los Chinos*, t. II, p. 432 y siguientes.

Los chinos emplean un abono particular para las tierras en que cultivan el arroz. Preparan este abono con huesos de animales, que amontonan cuidadosamente, quemándolos luégo y esparciendo las cenizas por los arrozales, cuando la planta no tiene todavía sino pié y medio de altura y ántes de inundar el plantío. Así, los huesos que se desperdician en otras partes como cosa inútil, constituyen en China un importante artículo de comercio, que suele formar el cargamento de grandes barcos, en que se trasportan y distribuyen por las provincias.

Cuando el arroz ha crecido pié y medio y empieza á salir de la superficie del agua, el labrador y su familia se trasladan al arrozal para *aclarar* de nuevo la planta y trasladar á otro punto la mayor parte. Unos cuantos operarios se introducen en el campo inundado, arrancan las plantas jóvenes de arroz, las lavan, limpian las raices, y las dan á otros, que las llevan á otro terreno preparado al efecto. Estos reunen varias plantas formando manojos, á fin de que las espigas se sostengan mútuamente y puedan resistir mejor á la violencia del viento. Dichos manojos ó grupos se colocan á cierta distancia unos de otros y simétricamente, y las tierras en que se plantan deben estar cubiertas de agua ántes de hacerse su trasplantacion. Los arrozales así dispuestos parecen un extenso jardin mas bien que un simple campo.

Despues de las primeras lluvias de primavera, el arroz crece visiblemente. Pero el desarrollo de yerbas nocivas en el fondo de los arrozales ocasiona una série de trabajos penosos para el labrador, que se ve obligado á escardarle profundamente para extirpar estas yerbas perjudiciales hasta la raíz; y aunque esta operacion no puede hacerse más que en el agua, tiene que repetirse lo ménos tres veces si se quiere obtener una cosecha abundante. El agua que inunda los arrozales se pierde por la evaporacion ó por la infiltracion en la tierra, y para mantenerla á una altura constante es preciso repetir los riegos con frecuencia.

La planta del arroz, aunque nacida en el agua, dá un grano duro y seco, madura con lentitud, y no está en disposicion de segarse hasta mediados de otoño. Así que se coge el arroz, se trasporta en gavillas á la era y allí se amontona. A la caida de las hojas y á las primeras heladas, se empieza á desgranar, empleando el mazorcador en vez del trillo. «Entónces, dicen los libros chinos, se oye á lo lejos el ruido de los golpes del mazorcador; acuden las gallinas á coger los granos que saltan al rededor; las cornejas, encaramadas en los árboles, graznan de alegría al ver aquellos montones de arroz. Los trilladores, al acabar la tarea, sacuden el polvo de sus vestidos, y por la noche se cuece el arroz con su misma paja que se ha llevado de la era.»

El arroz, separado ya de la paja, tiene que sufrir todavía dos operaciones más, con objeto de despojarle de su cascarilla y de una película finísima que hay debajo de ésta. Lo primero se logra por medio de morteros de diferentes clases, aunque casi siempre de forma cónica, tanto en la cavidad del mortero como en el pilon que golpea la semilla. Para la segunda operacion, se echa el arroz en molinos movidos por hombres, y la destreza de ambas operaciones consiste en que el grano salga de ellas perfectamente limpio y sin haber perdido nada de su sustancia, como parecia casi inevitable.

El arroz suele conservarse en China en grandes depósitos, sin sufrir alteracion alguna en mucho tiempo, como se demostró durante una cruel escasez que asoló varias provincias del imperio en 1785 y 1786, á consecuencia de una sequía de tres años. Una carta del P. Amiot, fecha en Pekin en 20 de Mayo de 1786, refiere que la casualidad hizo descubrir entónces un almacen de arroz en un subterráneo, en las inmediaciones de una aldea del distrito de Hoai-gan, en los momentos en que el hambre habia llegado á su último período. El misionero dice que aquel granero subterráneo era muy antiguo, y que existian pruebas indudables de que el depósito debió hacerse ántes de la época en que los tártaros Manchúes se hicieran dueños del imperio, lo cual le daba más de dos siglos de antigüedad. Aquel descubrimiento fué considerado como un don del cielo; el emperador Kien-Lung celebró el suceso en un poema lleno de sentimiento, que se públicó en la *Gaceta* de la corte y que tradujo el P. Amiot.

Tal es la importancia que la agricultura china concede á esa preciosa semilla, base del alimento de su inmensa poblacion. Así su cultivo es tan prolijo y esmerado como hemos visto, y así se le representa con frecuencia como punto de los más interesantes entre las costumbres de los habitantes del Celeste Imperio. Con la minuciosidad de detalles que es propia de los artistas del país, y con los defectos que hemos enumerado al comparar el estado de aquel arte con el de Europa, se hallan representadas todas las citadas operaciones en el cuadro de que nos ocupamos, y que por lo tanto es uno de los más curiosos de la coleccion que posee el Museo.

A su lado figura dignamente otro cuadro que representa tambien las operaciones del cultivo de una planta no ménos importante, si no ya como alimento, como planta de adorno y de significacion simbólica y religiosa. Esta

planta es el NENÚFAR, *nymphœa nelumbo* de Linneo, llamada vulgarmente en China *lien-hoa*, y que como hemos dicho es objeto de un cultivo esmerado, siendo este tambien asunto frecuente de los cuadros de los artistas chinos. El que existe en el Museo tiene una extension de 2^{m},52 de largo por 1^{m},21 de alto, viéndose en él un estanque donde varias personas se entregan á ocupaciones propias del cultivo de la preciosa planta, y al que rodean las habitaciones de una gran casa destinada exclusivamente á las mujeres.

El *nenufar* es conocido en China desde la antigüedad más remota, y debe á la naturaleza el lugar distinguido que ocupa entre las plantas de adorno de los estanques y jardines. Los poetas de todas las dinastías, al celebrar la belleza de sus flores, han cantado las delicias que se gozan paseando en una barca á la luz de la luna por los estanques en cuyas orillas florece el nenúfar. La excelencia de sus virtudes han sido causa igualmente de que los doctores del *tao-see* (1) le contaran en el número de las plantas que entran en la composicion del brevaje de la inmortalidad.

La raíz de esta planta es perenne, redondeada, carnosa, fistulosa, gruesa como el brazo, de color amarillo pálido por fuera y blanco de leche por dentro. Se extiende por el fondo del agua á veces hasta 12 y 15 piés, y se adhiere al cieno por medio de filamentos. Sus tallos, rectos y cilíndricos, suben hasta la superficie del agua, y allí producen hojas lisas, carnosas, ondeadas y un poco festoneadas por ambos lados. Las flores son solitarias, de color rosado purpúreo, y del tamaño de nuestros mejores tulipanes. El cáliz se compone de cuatro sépalos, y la corola de quince ó más pétalos, dispuestos en varios órdenes, ovalados, cóncavos, agudos, y de olor suave. Más de sesenta estambres, de filamentos planos, adornan el interior de la corola. Las semillas, de que se han encontrado hasta treinta en un solo fruto, son ovaladas, como de seis líneas de largo, blancas, carnosas y cubiertas de una corteza delgada y negra.

Se distinguen en China dos variedades de *lien-hoa;* la primera, de flor amarilla, que es muy rara, y que se cree sea el nenúfar ó ninfea de Europa: la segunda, de flor roja pálida, jaspeada de blanco, que es muy rara, sobre todo con flores dobles. Los *lien-hoa* comunes, encarnados ó blancos, tienen flores sencillas ó dobles. Estas últimas cuentan á veces hasta cien pétalos, y su disco tiene más anchura que una amapola real.

El *lien-hoa* no exige cultivo esmerado; se reproduce por semilla y áun mejor por la raíz, y ofrece particularidades notables. La primera es que, á pesar de vivir en el agua, le perjudica mucho el tiempo seco; y la segunda, que sin embargo de exigir temperatura alta, se dá mejor al otro lado de la gran muralla que en las provincias meridionales. Esta planta no empieza á crecer hasta fines de Mayo, pero entónces lo hace con rapidez, y sus hojas forman en pocos dias, sobre la superficie de las aguas, extensos tapices de verdura, muy gratos á la vista, sobre todo cuando sus flores, ordinariamente blancas, presentan algun otro color.

En la China comen las semillas ó almendras del nenúfar como las avellanas en Europa. Cuando están frescas son más agradables al paladar, aunque más indigestas; suelen tambien confitarse de varios modos. La raíz se sirve asimismo en las mesas, y es siempre un alimento sano, cualquiera que sea el modo de prepararla; se conserva en gran cantidad en sal y vinagre para comerla con el arroz. Reducida á harina, forma una excelente papilla con agua ó con leche. Sus hojas se usan mucho para envolver frutas, pescados, carnes saladas, etc. Cuando están secas se mezclan con el tabaco de fumar para suavizarle.

La recoleccion de las hojas del nenúfar era antiguamente uno de los pasatiempos de las emperatrices y las reinas; hoy las usan para adornar sus habitaciones. Esta flor, segun Ta-ming (2), tiene virtudes cordiales; conserva la agilidad de los miembros y la frescura de la tez. El fruto llamado *lien-pong* tiene, segun el mismo Ta-ming, la propiedad de disolver la sangre coagulada; otros le atribuyen diferentes cualidades. La semilla, nombrada *lien-te*, es buena

(1) Nombre de una secta filosófica formada por Lao-tseu, unos 550 años ántes de la Era cristiana. Su doctrina, que en un principio se reducia á una especie de quietismo epicúreo, fué muy alterada por sus discípulos, que con el tiempo la convirtieron en una religion politeista, llena de misterios, y con un culto compuesto de multitud de prácticas. Pretendieron conquistar la inmortalidad, y al efecto compusieron un brevaje que decian hacia inmortal al que le probaba, y en cuya composicion entraba la flor del nenúfar. Esto les condujo á dedicarse á la alquimia y á la mágia; y como todo lo que toma el carácter de prodigioso y sobrenatural atrae al vulgo, de aquí el que adquirieran un prodigioso número de prosélitos, sobre todo entre las clases opulentas, que hallándose muy satisfechas con esta vida tienen gran interés en hacerla durable. Los mismos emperadores les dispensaron gran proteccion y distinciones, concediéndoles el título de *tien-see* ó doctores celestes. Esta importancia subsiste hoy, y los *tao-see* continúan ejerciendo sus prácticas, haciendo el oficio de adivinos y magos, y ofreciendo sacrificios á las divinidades que son objeto de su culto.

(2) TA MING. Nombre de un personaje del cual existen pocas noticias, no pudiéndose fijar con exactitud su verdadero carácter ni la época en que vivió. En las obras que hemos consultado sólo se le cita como conocedor y encomiador de las excelentes virtudes del nenúfar, lo cual pudiera hacer creer que fuese naturalista, médico ó botánico, ó quizá poseyera todas estas ciencias, como muchos sabios de la antigüedad.

para el pecho, aumenta las fuerzas, aplaca el hambre y fortifica á los ancianos, segun el *Herbario* del P. Terencio, jesuita. Segun el *Herbario* chino, es refrescante y cordial, eficaz contra la disentería y otras dolencias. La raíz, además de sus cualidades alimenticias, facilita, dicen, la circulacion, corta la bílis, etc. Por último, los chinos atribuyen á los nenúfares plantados en las orillas de los viveros y estanques la virtud de preservar á los peces de los ataques de las nutrias.

El *lien-hoa* ó nenúfar es una de las plantas que se conocieron en lo antiguo con el nombre de *loto*, siendo ella la que se ve representada en los monumentos egipcios, como asimismo en los de la China y casi toda el Asia, lo cual, se concibe muy bien, puesto que una planta á la cual se concedian tan universales virtudes, era natural fuese considerada como un don del cielo. Esto explica tambien que su cultivo sea tan esmerado y que forme uno de los asuntos preferidos de las pinturas chinas.

V.

Entre los demás cuadros de la coleccion que describimos, y en que se retratan escenas de costumbres, citaremos el que representa el acompañamiento de una novia, conducida á casa de su esposo, ceremonia de las más interesantes en aquel pueblo de usos y vida tan prolijamente reglamentados.

Los casamientos se hacen en la China, como en otros muchos pueblos de Oriente, por convenios y estipulaciones entre las familias y sin que los contrayentes se hayan visto, ni consultado sus voluntades. El novio suele tomar algunos antecedentes acerca de las gracias personales de su prometida, de su carácter y demás circunstancias, por el intermedio de otra mujer, ya de la familia ó ya que por cualquier otro concepto se encargue de esta oficiosidad. Conviene advertir, que en caso de haber sido engañado sobre alguna de dichas circunstancias, tiene derecho á pedir que se anule el casamiento.

Las matronas que negocian éste, determinan tambien la suma que ha de dar el futuro á los padres de su esposa; porque en la China no es el padre el que dota á su hija, sino el marido quien dota á su mujer, ó mejor dicho, la compra, lo cual la convierte en propiedad suya por dos conceptos.

Suele suceder, sin embargo, alguna vez, que el suegro invite á su yerno á ir á vivir á la casa de su mujer y áun que le nombre heredero de una parte de sus bienes; pero no puede excusarse de legar la otra parte á alguno de su familia y de su nombre.

Los padres y las madres, y en su defecto los abuelos ó abuelas, ó, en fin, los parientes más próximos por línea paterna, y despues los de la línea materna, gozan autoridad absoluta para arreglar los casamientos de sus hijos, los cuales no pueden sustraerse á los efectos de esta autoridad, sino cuando se casan con una extranjera, ó verifican su matrimonio en una provincia lejana, yendo de viaje y con persona á quien los padres no conocen.

Entre las familias distinguidas, es costumbre arreglar los casamientos con mucha anticipacion, á veces ántes de nacer los futuros esposos. Dos amigos se hacen promesa formal y recíproca de casar á los primeros hijos que tengan si son de distinto sexo, y la ratificacion de esta promesa consiste en rasgar sus túnicas y cambiar dos pedazos de ellas.

Cuando está hecho el contrato, y dadas las arras, los padres de la novia fijan el dia en que se ha de celebrar el casamiento. Para ello tienen cuidado de consultar el calendario á fin de elegir un dia feliz; porque admiten dos especies de dias, faustos é infaustos. En el intervalo, las dos familias se envian mensajes y regalos recíprocos; el futuro ofrece á la que ha de ser su esposa diferentes joyas, como sortijas, pendientes, agujas, etc. Los prometidos se escriben, pero no se ven; los regalos y los billetes son entregados por tercera mano.

Durante las tres noches últimas que preceden al dia destinado á las bodas, se ilumina todo lo interior de la casa de la novia, no tanto en demostracion de alegría, como de tristeza; se pretende dar á entender que no es dado á los padres dormir cuando se hallan á punto de perder á su hija. Del mismo modo en la casa del novio, se abstienen de toda demostracion de alegría, como música y otras análogas, y parece que reina tambien allí la tristeza, porque el casamiento del hijo se considera como una imágen de la muerte del padre.

El dia señalado para la celebracion del casamiento, el esposo, espléndidamente vestido, se dirige á la casa de su prometida, y allí se arrodilla delante de su suegro y suegra, tios y parientes de su futura esposa, la cual, al abandonar la casa paterna, se despide de su familia, postrándose asimismo ante todos los individuos de ella.

Cumplidas estas formalidades preliminares, se coloca á la novia en una silla de manos ó palanquin cerrado; todo lo que aporta, y los diferentes efectos que componen su ajuar de novia, van con ella, conducidos por personas de ambos sexos; otros la rodean llevando antorchas y faroles, aunque sea en medio del dia, costumbre que se ha conservado, porque antiguamente se celebraban de noche todos los casamientos. Delante de ella va un grupo de músicos con pífanos, oboes y tambores, y detrás la familia. Un criado de confianza lleva la llave de la litera en que va encerrada la novia, y no la entrega sino al marido. Este, despues de acompañarla un rato á caballo ó en palanquin, se adelanta y va á esperar á la puerta de la casa la llegada de la comitiva. Entónces se le entrega la llave, con la cual se apresura á abrir la silla, y á la primera ojeada, advierte si ha sido ó no favorecido por la suerte. Algunas veces ha ocurrido que el esposo descontento volviese á cerrar la silla de manos y despidiera á la novia; en este caso tiene que resignarse á perder la suma que dió para obtenerla.

Si la esposa es aceptada, baja de la silla, y entra en casa de su marido en compañía de éste, y seguidos ambos de sus parientes, llegan á una sala en la que los nuevos cónyuges saludan cuatro veces al *Tien* ó imágen del Sér Supremo, y en seguida á los parientes del esposo. Hecho esto, los recien casados se retiran á una habitacion donde se ha preparado para ellos solos la comida nupcial, mientras el padre del novio obsequia en una habitacion inmediata á sus parientes y amigos, y la madre hace otro tanto con las mujeres de éstos. Tal es la costumbre observada en los festines chinos; los hombres y las mujeres se reunen separadamente.

Este es el ceremonial usado en los casamientos de las personas de la clase media; dicho se está que su pompa y ostentacion aumentan en proporcion de la riqueza de los cónyuges, y disminuyen con igual motivo. En el cuadro de que es asunto esta ceremonia, se ve representado el momento en que la cabeza de la comitiva llega á la puerta de la casa del novio, el cual se encuentra ya en aquel sitio para recibir á su prometida. El acompañamiento, por el órden en que le hemos descrito, ocupa el resto del cuadro hasta perderse en el último término.

Del mismo carácter y casi de las mismas proporciones que el anterior, esto es, de $1^{m},50$ de largo, y 1^{m} de alto próximamente encontramos en la coleccion que vamos examinando, otro cuadro de asunto no ménos curioso para el estudio de las costumbres chinas, puesto que representa un acompañamiento fúnebre, ó sea la conduccion de un difunto á su última morada, ceremonia de las más interesantes en aquel país en que se honra mucho la memoria de los que han dejado de existir.

Una particularidad notable de los chinos es el cuidado que tienen de prepararse en vida su ataud, en vez de dejar este cuidado á sus herederos. Hay persona cuya fortuna se reduce á quince ó veinte onzas de plata, y que emplea la mayor parte de esta suma en comprar un ataud, que no es raro llegue á durar veinte años en una casa ántes de recibir el cuerpo á que está destinado, pero que durante ese tiempo es considerado como un mueble de lujo. Cuando no se ha tenido esta prevision, el hijo del difunto se encarga del cuidado, y aunque su posicion sea en extremo humilde, no vacila en aceptar los compromisos más onerosos, á fin de proporcionar á los restos de su padre un ataud lo más lujoso posible. Las personas opulentas emplean sumas equivalentes á muchos miles de nuestra moneda para procurarse ataudes de maderas finas, esculpidos, pintados y dorados. Los de las personas de mediana posicion, se hacen de tablas gruesas y resistentes, cubiertas en su interior de sustancias resinosas, y barnizadas por fuera.

Cuando se va á dar sepultura á un muerto, se echa primero un poco de cal en el fondo de su ataud; en seguida se coloca el cuerpo, descansando la cabeza en un almohadon, y rodeándosela además de algodon en rama á fin de que no se mueva. Tambien se rellenan de algodon todos los huecos que quedan entre el cadáver y el ataud para que aquel se mantenga en la posicion en que se ha colocado. La cal y el algodon sirven además para absorber las humedades que el cadáver pudiera desprender.

Los chinos suelen llevar el cariño filial hasta el extremo de conservar en su casa el cadáver de su padre por espacio de tres ó cuatro años, sin que haya magistrado que tenga derecho para obligarlos á enterrarle. Las tablas gruesas con que se construyen los ataudes, y los barnices con que se los cubre por lo interior y lo exterior hacen imposible que pueda exhalarse de ellos ningun miasma nocivo á la salubridad del aire. Además de las obligaciones generales que impone el luto, los que conservan así el cuerpo de su padre contraen otras particulares; por el

dia no se sientan más que en un escabel cubierto de tela blanca, y por la noche se acuestan en una sencilla estera de cañas, al lado del ataud.

Cuando se ha de verificar el entierro á seguida de la muerte, es costumbre todavía tener expuesto el cadáver durante siete dias en una habitacion forrada de blanco, negro y violeta; y delante del ataud se coloca una mesa con el retrato del difunto ó un papel en que está escrito su nombre; todo ello rodeado de flores, perfumes y bujias encendidas.

Los parientes y amigos de la casa acuden todos á visitar al cadáver, se postran delante de la mesa, y saludan hasta tocar el suelo con la frente. Este saludo es correspondido por los hijos del difunto que salen de detrás de unas cortinas arrastrándose sobre las rodillas, y de este modo se acercan á saludar á los amigos, retirándose luégo de igual manera. Las mujeres permanecen ocultas exhalando gemidos lúgubres en que les hacen coro los visitantes.

Estos son luégo conducidos á una habitacion exterior, donde un pariente lejano ó un amigo de la casa les ofrece té, frutas secas, ú otro obsequio de este género. Las visitas son luégo devueltas por el hijo mayor de la casa, pero sólo por tarjeta, porque es costumbre nò recibirle en persona cuando se presenta con este objeto. En seguida se distribuyen los avisos para el dia en que ha de celebrarse el entierro, que se verifica del siguiente modo:

A la cabeza de la comitiva marcha una fila de hombres que llevan diferentes figuras de carton representando esclavos, tigres, leones, caballos, etc. A estos siguen otros en dos filas llevando tablas pintadas en que se hallan inscritas las cualidades del muerto; otros llevan estandartes ó pebeteros llenos de perfumes. Un grupo de músicos toca diferentes instrumentos, haciendo oir piezas de carácter lúgubre.

Inmediatamente detrás de los músicos va el ataud, conducido bajo un dosel abovedado, hecho de una tela de seda de color de violeta ricamente bordada, y con cuatro penachos de seda blanca en los cuatro ángulos. Sesenta y cuatro hombres sostienen y conducen esta máquina en cuyo centro va el ataud. Síguele inmediatamente el hijo mayor del difunto, vestido de un saco de cáñamo, apoyado en un báculo, inclinado hácia adelante, y seguido á su vez de sus hermanos y los hijos de éstos; pero ni unos ni otros llevan saco.

Detrás de ellos van los demás parientes y amigos todos vestidos de luto; y á continuacion de éstos, cierto número de literas cubiertas de telas blancas, en que van las mujeres y esclavas ó concubinas del difunto. Estas últimas son las que más llaman la atencion por sus penetrantes gemidos. Pero por lo general, los lamentos de los chinos, en esta clase de ceremonias, son tan acompasados y metódicos, á pesar de lo estrepitosos, que cualquier europeo los tomaria desde luego por una práctica reglamentaria, mejor que por una expresion de dolor.

Llega por fin la comitiva al lugar de la sepultura, y se deposita el ataud en la fosa que le esperaba. Cerca de allí hay preparadas unas cuantas mesas en que se sirve una comida espléndida á los concurrentes despues de la ceremonia. A veces, acabada la comida, se repiten los homenajes al ataud; pero en general termina la solemnidad con cumplimientos dirigidos al hijo mayor, que sólo responde á ellos por señas. Cuando el muerto es un personaje ilustre, un grande del imperio, permanecen al lado de la sepultura cierto número de parientes ó amigos durante un mes ó dos, y en union de los hijos del difunto, renuevan todos los dias las muestras de dolor.

La magnificencia de las exequias, como la de todas las ceremonias particulares de los chinos, es proporcionada á las dignidades y riquezas del difunto. En el entierro del hermano mayor del emperador Kang-hi, fueron, segun se cuenta, más de diez y seis mil personas, encargadas de diferentes comisiones relativas á la ceremonia.

Como en el cuadro anteriormente descrito, puede observarse en éste, representada con la precision de detalles acostumbrada, la fúnebre solemnidad que constituye su asunto.

VI.

Pasando á otro órden de hechos, y retratando siempre con la mayor propiedad la vida del pueblo chino en todas sus fases y bajo todos sus aspectos, encontramos otro cuadro que representa un asunto importantísimo, cual es un tribunal con diferentes clases de suplicios de los que allí se aplican á los criminales. Daremos una idea sucinta de ellos, así como de los procedimientos á que se somete á los acusados.

Nada hay más terrible que las leyes penales de los chinos, si ha de darse crédito á lo que refieren varios escritores. Hállanse combinadas de tal manera que ningun delito queda impune, como tampoco se aplica en ningun caso castigo mayor que el proporcionado al delito, segun dichas leyes.

El procedimiento criminal es de los más perfectos que se conocen. Su lentitud es una garantía de salvacion para aquellos á quienes se acusa injustamente; y los verdaderamente culpados no ganan nada en ella, porque el tiempo descubre al fin la verdad, que no puede favorecerle. Todo acusado es sometido al exámen de cinco ó seis tribunales, cada uno de los cuales revisa el proceso, y la informacion no va dirigida únicamente contra el acusado, sino tambien contra los acusadores y contra los testigos; precaucion tan laudable como necesaria y que sólo en la China existe.

Es verdad que el acusado permanece preso hasta que termina el proceso; pero las cárceles no son allí esos inmundos tugurios que deshonran á tantas naciones civilizadas. Los encierros son espaciosos y cómodos. Hay un mandarin encargado de visitarlos á menudo; y lo hace con tanta más exactitud, cuanto que si hay enfermos es responsable de ellos, presencia los cuidados que se les dan, llama á los médicos y costea los remedios por cuenta del emperador. Si alguno de los enfermos muere, se pone inmediatamente en conocimiento del soberano, el cual ordena casi siempre á los mandarines superiores examinar si el mandarin inspector de las cárceles ha cumplido con su deber.

La diferencia de los delitos sirve de regla para los castigos. El menor de éstos es el apaleamiento con que se castigan los delitos leves. La mayor ó menor gravedad de éstos determina el número de palos, que nunca baja de veinte, considerándose en este caso como una correccion paternal; este castigo no tiene carácter infamante. El emperador suele hacerle aplicar á alguno de sus cortesanos, lo cual no impide que despues continúe teniéndole á su lado, y tratándole tan bien como ántes.

El palo, llamado *pan-tsee*, es un poco ensanchado y plano por abajo, y pulimentado por arriba para que se pueda manejar mejor. Todo mandarin en el ejercicio de su cargo, puede aplicar este castigo, y determina el número de golpes por la naturaleza de la culpa. Cuando está en el tribunal se halla sentado delante de una mesa, en la que hay una bolsa llena de palillos de una forma particular; en derredor suyo hay cierto número de oficiales subalternos, cada uno de los cuales está armado de un *pan-tsee*, y no aguarda más que una señal del mandarin para hacer uso de él. Cuando llega el momento, el magistrado saca de la bolsa un palillo, y le arroja en medio de la sala de audiencia. Al punto se apoderan del culpado, le tienden en el suelo boca abajo, le bajan el calzon hasta los talones, y uno de los ejecutores le aplica cinco golpes con el *pan-tsee*. Si el mandarin saca otro palillo, otro ejecutor sigue al primero y aplica otros cinco golpes al paciente, continuándose de este modo hasta que el magistrado no hace nueva señal. Acabada la operacion, el culpable tiene que ponerse de rodillas ante el magistrado, inclinarse tres veces hasta el suelo, y darle gracias por el interés que se toma corrigiéndole.

La pena de la argolla ó cepo se usa tambien en China; pero el criminal no queda sujeto al cepo, sino que le lleva consigo. Este cepo, que los portugueses han llamado *cangue*, se compone de dos piezas de madera con una escotadura en el centro, y que unidas, dejan en medio un círculo suficiente para abarcar el cuello de una persona. Se colocan las dos piezas sobre los hombros del culpable, se juntan, y desde aquel momento, ya no puede verse los piés, ni llevar sus manos á la boca; tiene que comer por mano ajena, y no puede soltar aquella penosa carga de dia ni de noche. Su peso ordinario es de cincuenta á sesenta libras, pero algunos pesan hasta doscientas siendo este peso mayor ó menor segun la gravedad del delito.

Este suplicio dura generalmente tres meses para castigar el robo, la perturbacion del órden público ó del reposo de una familia, el juego ilícito, etc. El culpado no puede refugiarse en su casa; está obligado á permanecer en exposicion pública, ya en una plaza, ya á la puerta de un templo, de la ciudad, ó del tribunal mismo en que ha sido sentenciado. Concluido el tiempo de su castigo, se le presenta de nuevo al mandarin, el cual le exhorta amistosamente á que se corrija, le quita el cepo, y le deja en libertad, despues de hacerle administrar una veintena de palos.

Las bofetadas son un suplicio usado tambien allí con frecuencia, y que se ha impuesto muchas veces á los misioneros y á los chinos cristianos. Véase de qué manera tan bárbara se ejecuta este castigo. Se hace arrodillar al paciente; el oficial ejecutor se coloca detrás de él, poniendo tambien una rodilla en tierra; y cogiendo en seguida por los cabellos la cabeza del reo, la tira hácia atrás y la coloca sobre la rodilla que tiene levantada, de modo que una de sus mejillas queda en posicion horizontal. Entónces, otro oficial del tribunal, con la mano armada de una especie de suela ó pala, compuesta de cuatro hojas de cuero cosidas una sobre otra, descarga con todas sus fuerzas sobre la mejilla del paciente el número de bofetadas que expresa la sentencia. Una sola basta para perder el sentido, segun

testimonio de varias personas que habian sufrido este castigo; por lo general, saltan los dientes y muelas, y toda la cara se hincha horriblemente. Si el número de bofetadas señalado es excesivo, se reparten en ambas mejillas.

Otros delitos se castigan con el destierro, las galeras, la marca en el rostro é en los brazos, y por fin, la muerte. Esta pena se ejecuta, ya por la estrangulacion, ya por la decapitacion. La manera de ahorcar es diferente de la usada en Europa. A una cuerda de seis ó siete piés de largo, se le hace un nudo corredizo, en el cual se introduce el cuello del criminal; dos criados del tribunal tiran de los extremos de la cuerda hasta que el reo espira. En algunos cantones de la China, se ejecuta esta maniobra en una especie de arco. Se pone de rodillas al criminal, se le pasa la cuerda al rededor del cuello, y se tira con fuerza del arco, que ya por su propia tension apretaba mucho, con la cual muere el paciente en un momento.

La decapitacion que en Europa no se ha mirado nunca como infamante, se considera en China como el suplicio más vergonzoso, aplicándose únicamente á los reos de los mayores delitos. La causa de creer los chinos que este género de muerte es el más ignominioso de todos, consiste en que, segun dicen, la cabeza es la parte más noble del hombre, y si la pierde cuando espira, no conserva su cuerpo tan entero como le recibió de sus padres. Esta reflexion es una consecuencia de las costumbres de aquel pueblo y de la especie de culto que tributa á los progenitores.

Empléanse en la China otros varios géneros de suplicios y tormentos para castigar diferentes clases de delitos, y entre ellos el de lesa majestad, que se considera el mayor de todos, y es por lo tanto penado con más rigor. No creemos, sin embargo, del caso detenernos en hacer una descripcion prolija y detallada de todos ellos, ni de los procedimientos criminales, porque esto nos apartaría ya del principal objeto de nuestro estudio, reducido á dar á conocer los asuntos representados en los cuadros chinos que existen en nuestro Museo. En el que vamos describiendo se ven representados los castigos del cepo y del palo. A la izquierda se ve el tribunal, donde se halla sentado y rodeado de sus oficiales el magistrado que dicta las sentencias; delante se ven postrados varios reos en actitud de pedir gracia, ó quizá más bien de manifestar, segun la costumbre que hemos citado, su agradecimiento por la correccion recibida. En el centro de la sala, está tendido el reo que recibe el castigo de los palos, y á la derecha se ven otros dos que sufren el del cepo. Todos los detalles convienen exactamente con la descripcion que de estas escenas y costumbres encontramos en los escritos de los viajeros y conocedores de aquella singular nacion.

Un cuadro de los más interesantes de esta coleccion, aunque casi el menor en tamaño, pues sólo mide $1^{m},12$ de largo y $0^{m},71$ de alto, es el que representa el estrado ó tribunal de un gran mandarin. En él se ve una multitud de personas de diferentes clases sociales, y gran número de funcionarios civiles y militares, cuyos trajes se hallan representados con la mayor exactitud, pudiendo estudiarse perfectamente, así como la manera de colocar los arneses de los caballos al uso del país. Una copia exactísima de dicho cuadro acompaña á este artículo, y por ella podrán los lectores formarse una idea completa, no sólo de las costumbres de aquella raza, sino del carácter particular del arte pictórico de los chinos.

Otro tanto diremos de los que representan un tribunal ó consejo superior, la entrada de un gran mandarin en el consejo, y la comitiva de un gobernador de provincia cuando sale de su palacio. Iguales ó poco ménos, en proporciones, puesto que miden de $1^{m},50$ á $1^{m},54$ de largo y de $1^{m},04$ á $1^{m},16$ de alto, son estos cuadros un retrato fiel y detallado de las costumbres, usos y prácticas de aquel pueblo, objeto principal y casi exclusivo del arte chino, como hemos tenido ocasion de repetir y demostrar.

La exactitud rigorosísima de detalles que es la principal cualidad de las producciones de aquellos pintores, y que tanto los enorgullece, descuellan especialmente en dos cuadros de esta coleccion, que forman pareja, midiendo uno y otro $2^{m},29$ de largo y $1^{m},12$ de alto, y representan: uno, lo interior de una elegante habitacion china con salon, galerías, piezas á la vista lujosamente dispuestas y amuebladas, y el otro una especie de estante con doce divisiones ocupadas por libros, papeles, cajas, pebeteros, jarrones de flores, y otros diversos objetos de uso doméstico. Despues de la idea, aunque imperfecta, que hemos procurado dar de lo que es la pintura china, concíbese fácilmente, que dos cuadros de esta especie han de ser modelos de perfeccion, puesto que los principales elementos de su composicion son el detalle y la perspectiva geométrica. Así es, en efecto, y la ejecucion de estos dos cuadros viene á probar una vez más la falta completa de génio y la concepcion artística que se advierte en las pinturas chinas.

Dignos son de especial mencion otros dos cuadros que representan dos monumentos célebres en la China. El uno de ellos es el palacio que habitaba Yong-Tching, emperador de la actual dinastía, ántes de ocupar el trono. Este

palacio conocido en China con el nombre de *Yuan-ming-yuan*, parece que era una residencia en que se habian reunido cuantas cosas pueden hacer la vida agradable. Kien-Lung, hijo y sucesor de Yong-tching, cedió aquel palacio á los Lamas para que les sirviese de pagoda. Este cuadro tiene de alto $2^{m},30$ y de ancho $1^{m},20$. El otro, de dimensiones más reducidas, pues sólo mide de alto $1^{m},22$ y de ancho $0^{m},65$, representa un templo elevado á Confucio en el sitio en que, segun la tradicion, se halla enterrado aquel célebre filósofo. De uno y otro monumento hacen los viajeros y escritores prolijas descripciones, ponderando su belleza y admirable distribucion. El temor de alargar demasiado este estudio, harto extenso ya, nos impide trasladar estas descripciones, remitiendo á los lectores curiosos á las que se encuentran en las *Memoria sobre los chinos*, del P. Amiot, á la *Historia de la China*, por Pauthier, y otras obras de esta índole.

En cuanto á la ejecucion de los dos cuadros que los representan, no podemos dejar de llamar la atencion acerca de ella por su originalidad. Los pintores chinos, siempre que han de retratar en sus cuadros grandes edificios lo hacen bajo una forma que parece el término medio entre la vista y el plano, ó más bien participa de uno y de otro. Por más que esto no esté en armonía con lo que prescriben las reglas del arte europeo, no es ménos cierto que semejante manera de presentar los monumentos arquitectónicos, permite apreciar su conjunto y detalles, sus dimensiones y proporciones, planta, fachadas, etc., todo á un tiempo mismo. Esta práctica obedece, sin duda, al propósito constante y preferente de los artistas chinos en sus obras, que es ofrecer detalles, con el fin de que pueda el observador formarse idea exacta y minuciosa de lo que tiene á la vista, aunque para ello se sacrifique del todo el sentimiento estético, pero dominante, por lo demás, en aquella raza, como nos hemos esforzado en demostrar.

Terminan la coleccion de pinturas chinas del Museo Arqueológico, dos retratos de mandarin y mandarina chinos, de cuerpo entero, de las dimensiones de $1^{m},80$ de altura y $1^{m},04$ de ancho, otros dos de mandarin y mandarina tártaros, de sólo medio cuerpo, con una altura de $0^{m},82$, y un ancho de $0^{m},62$. Sólo tienen de notables el detallado prolijo de las prendas que forman el traje de la clase y del sexo á que pertenece cada uno de los originales, circunstancia, como sabemos, esencialísima en un país en que esos usos se hallan reglamentados de una manera minuciosa, sin que á nadie sea lícito apartarse un ápice de lo que la ley y la costumbre le ordena respecto al adorno y atavío de su persona.

No podemos dejar de incluir tambien en la série una vista de la ciudad y puerto de Canton, cuadro pequeño, de $1^{m},11$ de largo, y $0^{m},60$ de alto, por más que en su ejecucion no se encuentre nada de la manera china, y por el contrario, se revele la mano de un artista europeo, mucho más aún que en el cuadro de la necrópolis de los Ming, sobre el cual hemos tenido ocasion de observar lo mismo. Sin embargo, remitido á España, en la misma época que todos los demás, y sin que en las notas que los acompañaron encontremos advertencia alguna que nos permita distinguirlos, hemos de limitarnos á trasladar esta impresion que su estudio nos produce, y de que, á no dudar, participarán nuestros lectores.

. . . .

Tal es, imperfectamente descrita, y con la incompetencia que humildemente nos reconocemos, la coleccion de cuadros chinos, que remitida á fines del siglo último de las Islas Filipinas donde se formó, para adornar el Gabinete de Historia Natural, recientemente creado, ocupa hoy un lugar importante en la seccion etnográfica del Museo Arqueológico Nacional. Sabiéndose de una manera indudable que dicha coleccion fué formada por encargo expreso del comisionado español, y que no se escaseó celo ni recursos, á fin de que fuera una representacion fiel del arte del país, podemos tener la seguridad de que quien la estudie detenidamente, llegará á adquirir una idea la más exacta posible de los usos, costumbres, ceremonias, leyes, cuanto constituye, en fin, la vida del pueblo chino.

Mucho nos engañamos, ó este conocimiento ha de producir en el ánimo de quien se consagre á dicho estudio otra enseñanza no ménos curiosa; la de que aquella raza, en la realizacion de su ideal artístico, así como en la del científico, del político, y demás que constituyen la vida moral, ha marchado por caminos enteramente opuestos á los de las razas de Occidente, engendrándose de este modo las profundas diferencias que separan á aquella nacion del resto del mundo. Estas diferencias, ya lo hemos dicho, vienen á ser para los chinos, otros tantos títulos de superioridad sobre las demás naciones, á las cuales consideran como pueblos incultos y bárbaros, compadeciéndolos desdeñosamente. Que este modo de ver es de todo punto erróneo, se prueba entre otras cosas sólo con la idea de que el progreso es ley de la humanidad, principio que hoy nadie rechaza en el mundo civilizado, y que coloca á

las razas del Asia, y sobre todo á la que puebla el Celeste Imperio, en una situacion de inferioridad extraordinaria, puesto que á pesar de su artificioso y estudiado organismo social y político, ó más bien á causa de él, se ha apartado totalmente de las corrientes del progreso y permanece estacionaria desde hace muchos siglos, sin que aparezca la menor probabilidad de que ese estado varíe.

¿Debemos creer que este sea un hecho excepcional en la historia del mundo, y un rasgo más del carácter originalísimo de aquel pueblo singular, ó habremos, por el contrario de admitir la idea, que algunos se atreven hoy á formular de un modo terminante, á saber: que es destino de los pueblos, cuando han llegado á cierto grado de civilizacion, bajo un ideal determinado, envejecer y extinguirse con él, trasmitiendo á otras generaciones y á otros pueblos el cuidado de realizar prácticamente otros ideales, debiendo la misma Europa seguir esta suerte en un plazo relativamente no lejano, y ofrecer, como hoy el Oriente, el espectáculo de un inmobilismo decrépito, y una agonía larga y penosa, mientras que pueblos más afortunados y más jóvenes lleven á cabo los inmensos progresos que hoy apenas se dibujan en las profundidades de lo futuro? Difícil nos parece decidirse con acierto entre estas dos opiniones, y no estimamos suficiente el estudio de las pasadas edades para deducir de él afirmaciones relativas al porvenir de la humanidad.

Pero cualquiera que sea la forma en que el progreso venidero haya de realizarse, bien como la historia nos enseña, pasando la iniciativa de una en otra raza, de uno á otro continente, bien, por el contrario, llegando un dia en que, á impulso de leyes ó móviles hoy desconocidos, entren de concierto todos los pueblos de la tierra en el movimiento progresivo, creemos que en ambos casos, será siempre el arte en sus diferentes manifestaciones, el que podrá dar con más exactitud la medida del verdadero grado de cultura y elevacion á que haya llegado una raza, y establecer de una manera más precisa los caractéres diferenciales que distinguen entre sí las civilizaciones y las épocas, poniendo de manifiesto cuándo aquellas han marcado un verdadero adelanto en la marcha del mundo, y cuándo han tenido más de aparentes y vanas que de sólidas y verdaderas.

Mientras la ciencia, como fruto de los trabajos hechos por la inteligencia humana en el descubrimiento de las eternas leyes que rigen al universo, puede por lo tanto trasmitirse y ser comun á la humanidad entera, por el contrario, el arte, expresion del sentimiento del hombre, ha de revestir forzosamente tantas formas cuantas son no sólo las variedades de la especie humana, sino los sucesivos estados de desarrollo moral é intelectual por que aquellas variedades pasan y en que el sentimiento se eleva y depura. Es por consiguiente el mejor regulador para estudiar á un pueblo en un momento cualquiera de su historia.

No creemos que se nos tache de paradójicos al decir que concebimos un pueblo de eruditos, y que marche sin embargo muy lentamente en la vía del progreso. Y lo creemos tanto ménos, cuanto que el ejemplo le tenemos á la mano en la nacion que nos hemos propuesto estudiar. Si, como decíamos al empezar este mal trazado escrito, se juzgase á los chinos sólo bajo el punto de vista de la ilustracion que poseen sus clases oficiales y privilegiadas, su métodica y acabada organizacion social, podria otorgárseles un título que en nuestro concepto no merecen, y no es su arte, y sobre todo, la consideracion que al arte se concede allí, lo que ménos contribuye á negársele.

A demostrarlo así, citando como prueba de ello el estudio de las obras pictóricas chinas que existen en la seccion etnográfica del Museo Arqueológico Nacional, hemos consagrado el presente trabajo. Si no logramos nuestro propósito culpa será de nuestra insuficiencia, que no ha podido elevarse hasta la superior importancia del asunto. Pero la indulgencia del lector podrá subsanar esta falta, tomándonos en cuenta la intencion, y deduciendo de nuestro estudio consecuencias más luminosas y de mayor interés y aplicacion.



Madrid

DIBUJO ARQUITECTÓNICO DE ALONSO CANO

(Biblioteca Nacional)

DIBUJO ARQUITECTÓNICO

ORIGINAL

DE ALONSO CANO,

QUE SE CONSERVA

EN LA BIBLIOTECA NACIONAL;

POR

DON ISIDORO ROSELL Y TORRES,

DEL CUERPO FACULTATIVO DE BIBLIOTECARIOS, ARCHIVEROS Y ANTICUARIOS.

I.



NCARNADO, por decirlo así, el arte en el espíritu de cada época, partícipe de sus movimientos ó variadas fases, fiel trasunto de sus ideas, de sus costumbres, de su propio sér, presenta á la consideracion atenta abundoso arsenal de datos aún para los fastos de la civil historia, que en él como reflejado ese espíritu que vive y piensa, de una en otra generacion, aparece grabada con indelebles caractéres la marcha del tiempo, para acabar con lo que fué, trasformar lo que es y preparar á nueva vida lo que ha de ser. Gérmen fecundo en la mente humana, si no brota tan pronto lozano y vigoroso, lleva do quiera aparezca preparada su futura vida y desarrollo. Así las pesadas y frias masas de los templos de Menfis y Carnak, entrañan la idea que más tarde naciera risueña y flexible en el Partenon de Atenas y en los Propileos; las primitivas y sencillas basílicas bizantinas, dan vida á las altas bóvedas de las catedrales ojivales, en los últimos siglos de la Edad-media; más aún: las pinturas murales que adornaran los palacios, los templos y las termas en Grecia y Roma, ocultas por tanto tiempo, desconocidas para tantas generaciones, los bellos mármoles de Fidias y Praxiteles, ¿no resucitaron al cabo de los siglos en las grandes y divinas creaciones de Rafael en las *Loggias*, ó de Miguel Angel en la sublime concepcion de la capilla Sixtina, en su *Moisés*, ó en el sepulcro de Julio II? Pero, ¡singular privilegio del génio creador!: léjos de él toda idea de plágio ó servil imitacion; no tomará de lo pasado ni la forma, ni el concepto; si vuelve sus ojos atrás es para darle como nueva vida, para animarlo con el soplo creador en otra más gloriosa existencia. ¿Qué perdió el arte antiguo al trasformar las bellas líneas de las estátuas que adornaban las plazas de Atenas ó el Capitolio de Roma, al resucitar en las *Madonnas* del pintor de Urbino, ó en los frescos y

grandiosas esculturas del Buonarotti? ¡Triste destino, por el contrario, el del arte que se vale de ajenos elementos, de inspiracion prestada, no como modelo de imitacion ni de copia, sino para reformar á su capricho, para adulterar lo que ni aprecia en su justo valor, ni sabe ver sino á través del prisma de su deplorable fantasía! El Renacimiento que surgiera rico de los antiguos despojos, brillante, fastuoso y esplendente, se trasformó, no muy tarde en atrevido, conceptuoso, abigarrado y lleno de quiméricos delirios, más hinchado que grandioso, más afectado y licencioso que sencillo y espontáneo. Si del estilo de Berruguete, de Arfe, ó de Juan de Herrera en nuestra pátria, al de Donoso y Churriguera, si de las creaciones de Murillo, Velazquez y Rivera á las amaneradas y pretenciosas de Jordan, média un abismo insondable, que en ménos de un siglo estableciera la corrompida moda y el mal gusto que no sólo en las artes sino en la literatura se divulgara en todo el último tercio del siglo XVII, artistas hay que aunque educados en buenas máximas, rindieron cierto tributo de admiracion y aún dieron culto al nuevo ídolo, sacrificando sus más arraigadas convicciones al gusto general que imperara; un vivo ejemplo de esto nos va á suministrar el artista granadino Alonso Cano, pintor correcto y esmerado, sencillo y grave, colorista armonioso y lleno de finezas, escultor no ménos insigne, naturalista y verdadero, sóbrio de ejecucion y rico de expresion y sentimiento, y arquitecto, en fin, por el contrario contagiado del gusto que difundiera por Italia hasta nuestra patria la escuela de Borromini. Conocido no obstante casi exclusivamente Alonso Cano bajo los dos primeros conceptos, lo es poco como arquitecto y maestro de trazas; esto nos ha movido á ofrecer á nuestros lectores una muestra de su verdadera habilidad en este género y dentro de esta escuela, en la adjunta lámina reproduccion de un bellísimo dibujo que, con otros de su mano, pertenece á la Coleccion de Estampas de la Biblioteca Nacional, cuya sola inspeccion nos ha sugerido las consideraciones que ahora tratamos de exponer.

II.

Al génio de Juan de Herrera en el número y excelencia de sus obras que tanta aprobacion y apoyo hallaran en el ánimo del austero Felipe II, correspondia el verdadero y más perfecto desarrollo de la arquitectura restaurada. A la sombra de aquél, como á la de todos los grandes génios, nacieron y se educaron otros célebres profesores, tales como Francisco de Mora, su sucesor en las obras del Escorial, Francisco Mijares, Diego de Alcántara, Juan de Valencia y Bartolomé Ruiz; artistas todos encargados de las muchas y grandiosas fábricas que durante aquel largo reinado se erigieron, escrupulosos observadores de la antigüedad y no ménos fieles á las máximas de su maestro. Para que la práctica acreditada ya en tantas obras se afirmase sobre estables principios y reglas de arte, no sujetas á la arbitrariedad ni al capricho, generalizáronse más y más los escritos sobre la ciencia de Vitrubio y de Palladio. A la obra de Diego de Sagredo y á la traduccion de los libros de Sebastian Serlio, agregaba Francisco Lozano la suya de la Arquitectura de Leon Bautista Alberti; Juan de Arfe daba á luz en 1585 su tratado *de Varia Commensuracion*, y Patricio Caxesi, vertia á nuestro idioma la *Regla de las cinco Órdenes* de Jacobo Vignola publicada por vez primera en 1595.

Tales máximas, sólidas y fundadas como eran, no podian permanecer en pié por mucho tiempo. Implantadas violentamente, por decirlo así, dentro de la sociedad del siglo XVI, aplicadas irremisiblemente á toda clase de construcciones desde el alcázar del soberano á la sagrada mansion del templo católico, así para los usos civiles como para los relativos al culto de una religion que en su mismo seno habia dado nacimiento y vida á una arquitectura suya propia, tan en armonía con sus principios y expresion cristiana, sujetas en fin, á reglas fijas que si un génio estableció, otro génio podia variar, sea con ventaja ó sin ella, dieron lugar primero á innovaciones ligeras y de pura ornamentacion, grave escándalo para los primeros Aristarcos, más tarde á las libertades, licencias, delirios y extravagancias del barroquismo. No ha conseguido mayor duracion ni mayor respeto la segunda restauracion greco-romana llevada á cabo hácia mediados del último siglo: lo convencional tiene aún ménos condiciones de existencia que lo caprichoso, puesto que sólo se asienta en la mudable voluntad humana.

A la desnudez con que, cual Herrera en España, elevó Palladio en Italia, con severa grandiosidad, las construcciones de aquella verdadera restauracion greco-romana, se siguió, no sin íntima relacion de esta con otras tendencias de aquella sociedad, cierto afan de revestir los miembros arquitectónicos, los frisos, entrepaños y frontones

de follaje, con una pompa de ornato á los antiguos desconocida. No tardó el nuevo estilo en ingerirse en nuestra Península, y ya desde 1612 dió señales de ello el arquitecto Juan Martinez en las fábricas de Santa Clara, San Lorenzo y San Pedro de Sevilla: no pasaba, empero, la innovacion de las cartelas y festones, de los ángeles y repisas con que se trataba de adornar los retablos y fachadas; dejábanse libres y desembarazados los principales cuerpos arquitectónicos y cierto respeto contenia á los primeros innovadores que aún tenian que contrariar la opinion y el gusto generalmente recibido; mas una vez introducida una nueva moda, en vano se tratará de fijar sus límites: el capricho los traspasaba á despecho de la razon ó del uso. Este período de transicion pues, si no se señala por conservar intactos los antiguos principios, tampoco ofrece ejemplos de notable corrupcion ó extraviado gusto.

A don Juan Bautista Crescencio, que por los años 1617 hiciera la traza de los planos del régio Panteon del Escorial, haciendo desaparecer sus perfiles bajo un cúmulo de follajes, repartidos con fastuosa prodigalidad, siguieron otros varios que, respetando como él las formas generales y las proporciones, en sus cortes y perfiles y áun en la composicion y armonía de las partes, recargaron no obstante la ornamentacion tratando de multiplicarla contra el carácter predominante en el arte clásico. De temer era, empero, que el nuevo gusto que se iba formando, apoyado casi ya hasta en las regiones del poder, y empezando á recibir la sancion de la opinion pública, invadiese todas las partes y miembros de la arquitectura y hasta confundiese los varios órdenes en una vaga é indefinible generalidad. Si algun instinto artístico quedaba, veíase á menudo neutralizado con el atractivo de la moda y la influencia de sus secuaces. La sociedad entera mostraba ya en el siglo XVII tendencias análogas, como luégo apuntaremos, á todo lo peregrino y extraño, á todo lo alambicado y envuelto en sutiles conceptos.

Peregrina entre las gratuitas imputaciones con que los extranjeros han solido atacar nuestro crédito, es ciertamente la de suponernos autores de tamaña trasformacion en el gusto artístico. La crítica imparcial ha juzgado ya no obstante, y todos convienen en que esta decadencia de la arquitectura desde mediados del siglo XVII hasta el primer tercio del siglo XVIII, se debe á los italianos y en particular al arquitecto Borromini, que rival y competidor de Bernini, quiso, abriendo una, no trillada senda, disputarle sus lauros y vencerle en el terreno de la invencion y la novedad. Más tarde que otras naciones dió acogida la nuestra, por el contrario, al nuevo estilo que cual funesta plaga cundió entre todos los pueblos artistas, desde la segunda mitad del siglo XVII. Las buenas máximas de Velazquez y Murillo con la sencilla imitacion de la naturaleza, la verdad y el colorido seductor, se conservaron aún en la pintura hasta fines de aquel siglo. ¿Quién, en efecto, era capaz entónces de producir cuadros como el de la *Santa Forma* y hacer retratos tan llenos de verdad y vida como Carreño? Preciso fué que estos preciosos restos de nuestra escuela nacional pereciesen en el general naufragio del arte, cuando un ingenio tan desbordado como el de Jordan hallara acogida en la corte y mereciera toda clase de honores y distinciones. Su atrevida franqueza, sus revesados conceptos corrieron parejas con el estilo hinchado que en sus escritos habian hecho de moda Palavicino, Góngora, Gracian y otros autores.

No estaba Borromini tan destituido de talento, y si deliraba en efecto, sus aberraciones estaban marcadas con el sello del génio y la originalidad de un talento creador. El autor de las *Memorias de los arquitectos antiguos y modernos* le juzga en estos términos, aplicables en parte, á nuestro entender, á toda la escuela que consiguió formar dentro y fuera de su pátria: «Fué uno de los primeros hombres de su siglo, por la elevacion de su ingenio, y uno de los últimos por el uso ridículo que de él ha hecho. Le sucedió en arquitectura lo que á Séneca en el estilo literario, y á Marini en la poesía. Cuando en un principio se limitaba sólo á copiar, conseguia grandemente su objeto; mas luégo que se propuso ser original, impelido por su amor desordenado á la gloria, y en el empeño de superar á Bernini, produjo sólo herejías artísticas, por decirlo así. Aspirando á singularizarse y sobresalir por la novedad, no comprendió la esencia de la arquitectura..... Se descubre, sin embargo, áun en sus mayores delirios, un cierto no sé qué de grande, de armonioso, de sobresaliente, que revela desde luego su talento sublime. Si con el génio que le distinguia, hubiese penetrado en el fondo de la arquitectura para corregir los abusos, no conocidos de tantos hombres insignes, á quienes el hábito obcecaba; si se hubiese dedicado á estudiar las verdaderas proporciones, todavía ignoradas, acomodándolas á los diversos caractéres de los edificios; si finalmente hubiese perfeccionado los miembros de los órdenes susceptibles de mejora, entónces pudiera lisonjearse de haber producido una novedad provechosa á la posteridad, y no sólo superara á Bernini, sino tambien á todos sus antecesores.»

Pero no habian de parar las extrañas innovaciones del gusto borrominesco en las producidas por su propio

inventor; uno de sus secuaces más apasionados, el P. Guarini, habia de llevarlas más allá, y otros infinitos discípulos habian de generalizarlas aún más dentro y fuera de Italia. Allí, y principalmente en Roma, donde muchos de nuestros artistas del siglo XVII recibian educacion y enseñanza, hubieron de contaminarse en la nueva escuela, tanto más que casi todos eran á la vez pintores y arquitectos. De regreso á su patria era natural que siguiesen aquella moda, haciendo alarde de novedad conforme sucediera, siglo y medio hacia, con los partidarios del Renacimiento. Fué á no dudarlo uno de los primeros del reciente estilo borrominesco, ó como más tarde se dijo entre nosotros *Churrigueresco*, el pintor granadino Alonso Cano, que nos ha sugerido estas páginas, y de quien en breve más extensamente vamos á ocuparnos. El arco levantado en 1649 para la entrada en Madrid de la reina doña María Ana de Austria, debióse á sus originales diseños; acerca del gusto que en su construccion dominaron podemos oir al juicioso Palomino cuando nos dice que «fué obra de tan nuevo gusto en los miembros y proporciones de la arquitectura, que admiró á todos los artífices, porque se apartó de la manera que hasta aquellos tiempos habian seguido los antiguos.» ¿Cuál podia ser esta manera, sino la recientemente puesta en práctica en Italia por Borromini y sus secuaces?

Otro pintor que entónces disfrutaba de reputacion, no inmerecida ciertamente, fué Francisco Herrera *el mozo*, nombrado maestro mayor de las obras reales en 1677 á su regreso de Roma; de allí sin duda trajo la nueva manera, como lo dió á conocer en la fábrica del templo de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, que más tarde habia de modificar con arreglo al exclusivismo greco-romano, el arquitecto D. Ventura Rodriguez. Como Cano y Herrera, todos los pintores que entónces trabajaban en calidad de arquitectos, se dejaron llevar del mismo impulso, y Rizi, Donoso, Valdés Leal y Coello, artistas notables en nuestra escuela española, fueron con más ó ménos éxito otros tantos prosélitos del borrominismo. Aun en sus cuadros dejaron ver esta tendencia en fondos y accesorios; Rizi en especial, como perspectivo y pintor escenógrafo en el teatro del Buen-Retiro, cuando tanto protegian la escena el rey Felipe IV y su valido el de Olivares, se abandonó á los extravíos más deplorables (1).

Si seguimos paso á paso la marcha del arte en este período, notaremos continuas mudanzas y variaciones: marquemos las más señaladas, puesto que esto nos conducirá á la apreciacion más acertada y cabal del dibujo original de Alonso Cano, tipo perfecto en su género de lo que en su primera época daba á luz el talento de los más eminentes arquitectos ó escultores.

Hasta Donoso habíanse conservado intactos los cornisamentos y mirado con cierto respeto las líneas rectas del estilo greco-romano; este artista quiso salirse de esta práctica, introduciendo los cortes y resaltos revesados, variando los miembros arquitectónicos, introduciendo en las columnas cortes, chaflanes y retorcimientos de órden salomónico. Al mismo impulso con que se elevaron en Madrid obras como la fachada de la Panadería, el cláustro de Santo Tomás y las Portadas de Santa Cruz y San Luis, respondia en Sevilla Sebastian Recuesta en la iglesia de los Clérigos Menores; en Cuenca, José Arroyo en la casa de la Moneda; D. Sebastian de Herrera Barnuevo, uno de los más osados en el mismo género, con multitud de retablos hasta el año 1670; José del Olmo, en la capilla y retablo de la Santa Forma del templo del Escorial, en 1677; Antonio Rodriguez, en el colegio de San Telmo de Sevilla, y otros muchos con diferentes obras en todos los puntos de la Península, invadiendo las fábricas que otras edades con mejor acierto y gusto erigieran, cuando no sustituyendo á altares y retablos de la Edad-media, las complicadas hojarascas y *garambainas* (2) del malhadado gusto.

Como si no bastara lo hasta aquí hecho, el siglo XVIII llevó todavía más adelante los delirios, y nada apenas se conservó ya de la arquitectura greco-romana. Muy léjos iríamos en nuestro propósito si hubiéramos de seguir paso á paso la marcha que el arte siguiera desde el advenimiento de los Borbones al trono español. Sólo apuntaremos aquí los caractéres distintivos del arte en este período, que puede decirse que se cierra con el advenimiento de

(1) Un bello dibujo (bello decimos por la habilidad y maestría de su ejecucion) de los que para este objeto haria Rizi, como ligero apunte ó borron, segun el decir de entónces, se conserva en la Coleccion de Estampas de la Biblioteca Nacional. Está acuarelado no sin gracia y facilidad, y en punto á composicion es una completa muestra de barroquismo, en sus delirios más incomprensibles, áun así nos dá una perfecta idea de la *propiedad* escénica con que se representarian las inmortales obras de Calderon y Lope

(2) Nos servimos de esta expresion, comun en los críticos que sucedieron á los desbordados barroquistas, á fines del siglo pasado Moratin, sin que podamos contarle entre aquel número, recordamos que la emplea en algunos de sus escritos, no siempre por cierto con la debida propiedad puesto que en su falta de criterio en esta materia y por su decidida *vocacion* por todo lo clásico llega á aplicarla á las afiligranadas labores y entallamientos, agujas y cresterías del magnífico Duomo de Milan. El autor del *Sí de las Niñas*, tan acérrimo partidario *de las reglas*, se salió por esta vez fuera de las del buen gusto y áun del sentido comun.

Cárlos III, monarca que conforme protegiera en Nápoles las excavaciones de Herculano y Pompeya, quiso restaurar el arte clásico entre nosotros, cosa que llevó á cabo con feliz éxito.

Los miembros arquitectónicos habian perdido sus proporciones romanas; ni se empleaban con la oportunidad y conveniencia que determina la naturaleza de la obra, no dejando traslucir las analogías necesarias entre el ornato y la construccion, la forma y el objeto. Las columnas se tornan espirales, ó cubiertas de hojarasca, ó surcadas de estrías y agallones, faltando á los módulos establecidos por el arte antiguo; con ellas alternan las estípites, cariátides, balaustres y pilastras; aquí y allí esparcidas y extrañamente desfiguradas con recortes, escocias, gargantillas y hasta nuevos capiteles sobrepuestos unos á otros. Córtanse y se retuercen de mil maneras los cornisamentos, haciendo ondulaciones y resaltos; menudean los arquillos, retozos y almenados, alternan con los miembros arquitectónicos enormes angelotes, cornucopias, tarjetones, lazos, manojos de flores, conchas, sartas de corales y otros objetos tan variables como la individual fantasía de los autores de tamaños desatinos.

Con tal desenfado y sin otros principios que el extraviado capricho, dieron el último toque por decirlo así, en el cuadro que dejamos ligeramente bosquejado, D. Francisco Hurtado, trazador de la capilla del Sagrario en la Cartuja del Paular, Narciso Tomé, el autor del tristemente célebre *transparente* de la catedral de Toledo, y D. José Churriguera, infatigable constructor de retablos, que logró dejar una muestra de sus invenciones en gran parte de nuestros templos, y un nombre ya generalizado hoy para designar el estilo del Borromini implantado en nuestro suelo, y dominante por espacio de más de un siglo entre nosotros.

Con todo, pécase de harta severidad al juzgar de las esenciales cualidades del gusto churrigueresco; sobre todo, los críticos del reinado de Cárlos III, tan maniáticos y exclusivistas por el estilo greco-romano y las reglas del antiguo, verdadera reaccion en este sentido, como los secuaces del Borromini lo habian sido por la libertad franca y desembarazada de toda traba, creyeron deber negarles hasta la más pequeña chispa de génio. Injustos en verdad anduvieron, porque si algo hay en aquel estilo, es sin duda alguna, exceso de génio, demasiado atrevimiento y desenfreno; ni las reglas del antiguo pudieran, por otra parte, aplicarse á las obras de Donoso y Churriguera, completamente fuera de aquel tipo, ni el estado social del siglo XVII, en ideas y en literatura, era á propósito para seguir preceptos y máximas preestablecidas. De todas maneras no puede achacarse á los primeros ensayos de este género, y entre ellos á los que practicó Alonso Cano, como afirmaremos despues, toda la culpa en que incurrieron los que sucedieron á estos primeros innovadores, fuera de justos y prudentes límites.

III.

No tendríamos perfecta idea del talento de Alonso Cano que, como ya hemos indicado, es uno de los primeros innovadores en la arquitectura del siglo XVII, si no le examinásemos, aunque sea ligeramente, bajo otros dos conceptos, esto es, como pintor y como escultor, que en las tres artes con aplauso ejercitara su habilidad, y sobre todo en estas dos últimas, diera muestras de sus excelentes cualidades y personal carácter.

Nació Cano, como es sabido, en Granada, el dia 19 de Marzo de 1601. Su padre Miguel, ensamblador y arquitecto de retablos, le impuso en el dibujo de la arquitectura, y, siguiendo el consejo de su amigo Juan del Castillo, le entregó en Sevilla á la direccion del escultor Juan Martinez Montañés, y del pintor Francisco Pacheco. Dió el jóven artista sus primeros frutos en la escultura, sabiendo agregar por su parte á las sólidas enseñanzas de Montañés, el estudio de los mármoles antiguos, que en la casa vulgarmente llamada de Pilatos, reunieran los egregios duques de Alcalá sus moradores. Alcanzó sumo crédito en esta profesion desde sus primeros ensayos; fueron éstos los hermosos retablos del colegio de San Alberto y el Monasterio de Santa Paula, y la estátua de la Vírgen con el Niño que hizo para el retablo mayor de la parroquia de Lebrija, que su padre habia comenzado. A consecuencia de cierto desafío hubo de ausentarse de Sevilla y partir para la corte el año 1637, donde su ya adquirida reputacion y su valer le granjearon el aprecio del monarca que le confió el cargo de maestro de dibujo del príncipe don Baltasar Cárlos, y la direccion de algunas obras en los palacios reales. De dia en dia aumentaba en la córte la nombradía del pintor granadino; dándolo á conocer las muchas obras que por esta época llevó á cabo, en un período com-

prendido entre los años 1639 y 1651. El biógrafo Palomino, que habla de Cano con bastante minuciosidad, apunta sus principales obras en pintura, noticia curiosa pero que no podemos transcribir sino en resúmen. Para la parroquia de Santa María, un cuadro del milagro del pozo de San Isidro; para la de Santiago, San Francisco y el ángel con la redoma de agua; otro cuadro de Santa Catalina para la parroquia de San Miguel; la Purísima Concepcion, cuadro excelente, para la capilla de su advocacion en la iglesia del Colegio Imperial.

Al mismo período debe referirse cierto dramático lance que le sucediera, de que Palomino únicamente ha dado cuenta, al que el mismo biógrafo atribuye la salida de Madrid de Alonso Cano, y su huida á la Cartuja de Porta Cœli de Valencia, para donde en efecto se sabe que hizo algunas obras. Lo que de todo resulta averiguado es que el carácter de Cano era áspero y duro, ocasionado á pendencias y desazones.

Habiendo vacado en la iglesia de Granada una racion de músico de voz, consiguió Cano de aquel cabildo, que se cambiasen las funciones propias de este cargo, por las de bellas artes, teniendo así el mismo dentro de su propio seno un pintor, escultor y arquitecto, de tan ya asentada fama como aquél, aunque con la condicion de que se ordenase *in sacris* en el término de un año. Desde el de 1652 en que se le dió la posesion y colacion de racionero hasta 1658, mantuvo Cano una contínua reyerta con el cabildo, no tratando de dar cumplimiento á la órden expresa de ordenarse con que habia aceptado aquel cargo, de que por tal motivo fué privado. Por fin, y ya ordenado mandó el rey que se le restituyese su racion con los frutos caidos, como así se ejecutó, quedando obligado desde entónces á trabajar para aquella catedral, aunque dispensado de asistir al coro en los dias no feriados, para dedicarse á sus artísticas tareas con toda holgura. En fin, falleció nuestro insigne artista á 5 de Octubre de 1667, á los 66 años y siete meses de edad.

El laborioso Cean Bermudez dice acerca del mérito de Cano que fué: «uno de los mejores artistas que tuvo España sin haber salido de ella. Ninguno, añade, le ha igualado en la exactitud de ojo: nadie más dibujante que él sin faltar á la grandiosidad del antiguo, ni á la naturaleza; ni hubo quien le excediese en las tintas, ni en la sencillez de la composicion. Plegó los paños con suma gracia é inteligencia, dando razon de las partes principales del desnudo, y tuvo tal exactitud en las extremidades, como son manos y piés, que le distingue de los demás profesores. A pesar de la belleza de sus lienzos, son aún más apreciables sus esculturas, que ejecutaba con más facilidad y dominio: así lo confesaba él mismo á sus discípulos, cuando despues de haber estado pintando toda la mañana, pedia un mazo y formon para descansar desbastando un leño (1).» Este acertado juicio de Cean pudiera resumirse diciendo que el ideal de Alonso Cano como pintor es aquel *naturalismo* predominante en el siglo XVII, en todas las naciones que produjeron verdaderos artistas; mas, quizá por sus estudios sobre los mármoles antiguos, parece aspirar á cierto *idealismo* de forma, no comun entónces en los demás pintores andaluces. Su colorido es grato, armonioso y dulce, y sus composiciones á más de originalidad suma, revelan cierta sencillez y gravedad, hijas, sin duda, de un corazon de artista verdadero, y del carácter excepcional del adusto y sério pintor granadino. Los caractéres de éste como escultor, están en armonía con estas cualidades, sin más diferencia que la que se establece por la índole peculiar de ambas profesiones áun cuando se hermanen en un mismo talento (2).

---

(1) A este propósito refiere Palomino la siguiente anédocta: «Solia algunas veces nuestro Cano, cansado ya de pintar, pedirle á el discípulo que le asistia las gubias, el mazo y otros instrumentos para trabajar de escultura, diciendo que queria descansar un rato Reíase de esto el mancebo y le decia: Señor, ¡pues es buen modo de descansar! ¡dejar un pincelito y tomar un mazo! á que respondio el racionero: eres un gran mentecato. ¿Ahora ignoras que es más trabajo dar forma y bulto á lo que no le tiene, que dar forma á lo que tiene bulto? Sentencia digna de observar en quien practicaba ambas facultades, y que no le dictó la pasion de una ni otra, sino la fuerza de la razon y la experiencia de ambas. Y así decia á don Juan Niño, su discípulo, que en ninguna de las tres artes que manejaba, hallaba tanta dificultad como en la pintura: de suerte que trasudaba para hacer cualquiera cosa.»

(2) Las obras de Cano como escultor son entre otras, segun Palomino, las siguientes: «Para el altar mayor (de la Iglesia de Granada) una imágen de talla de la Concepcion Purísima, tan aventajada y peregrina, que ofreció por ella diferentes veces un caballero ginovés cuatro mil doblones, y no se la quisieron dar, de que dicen hay testimonio guardado en el archivo de aquel ilustrísimo cabildo. Hizo tambien la traza del facistol de maderas preciosas, bronces y piedras, con tan exquisita forma y primor, que es la admiracion y el estudio de todos los artífices; como tambien la traza para dos lámparas de plata, que están en la capilla mayor de dicha santa Iglesia y ejecutadas con su direccion. Hizo tambien de escultura otra imágen de Nuestra Señora del Rosario, de poco más de media vara para remate de dicho facistol, y habiendo visto el cabildo la grande estimacion que el pueblo, y los artífices hacian de ella, la retiró y colocó con toda decencia en la sacristía, para mostrarla por una de las más preciosas joyas que tiene aquella santa iglesia. Para la cual hizo tambien las trazas de las portadas nuevas... En este tiempo tambien trazó y gobernó la insigne obra de la capilla mayor del Convento de Religiosas del Ángel en la cual se admira la gallarda disposicion del todo y partes ilustrada con admirables estátuas; que aunque trabajó en ellas Pedro de Mena, fué con la correccion y modelos de Cano, y su encarnacion, cosa maravillosa, como lo es tambien... la estátua de piedra mármol del Ángel Custodio, colocada en el nicho sobre la puerta de dicha iglesia.» En Málaga llevó á cabo «las trazas del tabernáculo del altar mayor de aquella santa iglesia y para la sillería del coro.»

De Cean Bermudez extractamos á continuacion la noticia de algunas otras de sus famosas esculturas, segun estaban en la época de aquel erudito

IV.

Si á los ligeros apuntes biográficos que acabamos de indicar y á la apreciacion del mérito de Cano como pintor y escultor, añadimos ahora la importancia que este artista, no tan generalmente reconocida, ofrece para la historia del arte patrio, como arquitecto y tracista de retablos, completaremos este estudio, ligero sí, pero interesante y no poco conducente á la apreciacion del bello y gracioso dibujo con que hemos tratado de ofrecer una muestra del arte del siglo XVII, no en los quiméricos ensueños de Donoso y Churriguera, sino en una de sus primeras manifestaciones, ajena, es verdad, al aticismo de la escuela de Herrera, pero distante y mucho tambien, de aquellas posteriores aberraciones del arte en su postrera agonía.

Pocas noticias, segun hemos ya apuntado, podemos registrar acerca de Cano como escultor, en ninguno de sus biógrafos; ménos aún de su carácter de arquitecto, cuando consta que á este arte dedicó parte de su inventiva con la enseñanza que recibiera en el mismo hogar paterno, como arriba apuntamos. La primera noticia que en este concepto tenemos de la habilidad del racionero, de que ya hemos hecho mencion, nos la suministra el biógrafo Palomino, como hemos dicho ántes, cuando refiere que, venido ya á Madrid, pintó y trazó (al temple y sobre lienzos ó bastidores sin duda alguna) el arco triunfal con que el gremio de los mercaderes obsequió á la Reina doña María Ana de Austria, segunda consorte de Felipe IV, en su entrada en Madrid por la puerta de Guadalajara el año de 1649, es decir, cuando nuestro artista contaba cuarenta y ocho años de edad. Por la novedad del gusto arquitectónico que en toda la obra presidió, tal que, como dice el mismo autor, admiró á todos los artífices, venimos en conocimiento de que, sin duda alguna, aquel nuevo gusto en *los miembros y proporciones*, y aquel apartarse *de la manera que hasta aquellos tiempos habian seguido los antiguos*, no eran otros que el estilo borrominesco, importado de Italia á nuestro suelo, bien pronto admitido como el mejor ornato en todas las construcciones, y difundido al par que el gusto general dominante en artes y en literatura al fin de aquella centuria, señalada con el abatimiento y decadencia de nuestro antiguo poderío.

Lanzado Cano en esta nueva senda, no era fácil que retrocediese, cuando su primer ensayo tanta impresion produjo, segun parece, entre aficionados é inteligentes; siguió á éste, segun podemos colegir, otra obra del mismo autor y del mismo estilo. Fué ésta el monumento de Semana Santa de los religiosos descalzos Franciscos del convento de San Gil, que asegura el citado Palomino ser *muy visitado de los artífices para su aprovechamiento* (1).

Si una autoridad, por decirlo así, como el racionero Alonso Cano, pintor del Rey á la sazon y maestro del príncipe don Baltasar, producia obras tan públicas y aplaudidas en el nuevo gusto, ¿qué mucho que otros artistas de ménos valía, decididos secuaces de todo lo nuevo, de todo lo que aplaude el público y sanciona la moda, no siguiesen aquel primer impulso seguros del buen éxito, cuando acaso copiaban ó plagiaban aquello mismo que tanta impresion les hiciera, gracias á su novedad? No culpemos, empero, á Alonso Cano de ser el que á todas luces difundiera el

---

biógrafo. En Sevilla, parroquia de San Andrés, una estátua de la Concepcion en el remate del altar mayor; en la de San Juan de la Palma, otra de San Juan Evangelista en el colateral del lado del Evangelio; en la de Santa Lucía una excelente de la Concepcion en lo alto del retablo mayor; en las monjas de la Concepcion, la estátua de piedra de la titular en la portada de la iglesia; en las de Santa Paula en ambos retablos colaterales, San Juan Bautista, un medio relieve del Bautismo de Cristo y San Juan Evangelista, y una medalla del martirio de este Santo. En la parroquia de Lebrija las estátuas de la Vírgen con el Niño, un Crucifijo y las de San Pedro y San Pablo. En la iglesia de los Benedictinos de Monserrate en Madrid, un célebre Crucifijo. En *el Socós* de Valencia, otro Crucifijo en madera, tamaño natural. En la iglesia del Ángel en Granada, una estátua del titular en mármol en la portada de la iglesia. En San Nicolás de Múrcia, una estátua de San Antonio de tres cuartas de alto; y en fin, en Málaga, en la iglesia de la Encarnacion, la estátua de la titular sobre la puerta principal.

(1) Debió Cano ocuparse en estudiar la traza y disposicion del baldaquino que habia de colocarse en la capilla de San Isidro, en la parroquial de San Andrés, si juzgamos por el dibujo original que con el que publicamos y otros, se guarda en la dicha *Sala de Estampas* de la Biblioteca.

Hizo el primer modelo de esta capilla Fr. Diego de Madrid, religioso Capuchino. Se puso la primera piedra en 22 de Abril de 1657. Fué maestro mayor Josef Villarreal y despues don Sebastian de Herrera. Dirigió Villarreal los muros que forman un cuadrilongo unido á la parroquia, y á su muerte le sucedió Herrera, que dirigió el ornato interior y el altar que habia de contener el cuerpo del Santo.

El dibujo de Cano difiere completamente de la obra llevada á cabo por Herrera; que es en todo borrominesca, aunque la ejecucion y algunas de sus partes componentes no pueden ménos de admirar por el génio elevado que suponen en su autor. Dicho dibujo por su ejecucion compite, creemos, con el que ahora publicamos.

nuevo gusto; del contexto de Palomino no se deduce otra cosa sino que él fué uno de los primeros en aceptarle: el primero de quien tenemos noticias ciertas; el primero, no en las aberraciones y posteriores disparates: ántes bien, como se deduce de la muestra que ofrecemos en nuestra lámina, sensato, racional, artista, en fin, dotado del íntimo conocimiento de lo bello, de un modo ú otro expresado en caractéres, no ya convencionales y dictados por una rutina que generalmente suele apagar toda inspiracion, no sujeto á unas reglas fijas é invariables, reducido espacio en que por lo comun se ahogan las más bellas inspiraciones del talento individual, sino de aquella manera en que el carácter general de la época educa el gusto de los artistas, que suelen traducir en sus obras todas las aspiraciones del siglo en que han florecido.

Si Alonso Cano se contaminó de un modo deplorable ó no en el gusto borrominesco, lo dejamos al juicio imparcial de los lectores, en vista del facsímile que les ofrecemos, copia fiel y acertada de un dibujo original del mismo, que, entre otros, á este propósito hemos escogido.

De varios que de mano de nuestro artista se conservan en la Biblioteca Nacional, en su Sala de Estampas, es sin duda éste á que nos referimos, el más bello, original y digno de estudio. Como si en él hubiera Cano pretendido dar muestra de su rara habilidad como escultor y arquitecto, alternan los motivos de uno y otro arte en grato consorcio, en acertada composicion, en un todo uniforme al par que sencillo en la expresion y disposicion de sus partes.

Como puede juzgarse por la inspeccion de nuestra lámina, el dibujo representa la traza de un retablo de altar, al parecer lateral, ó de alguna capilla, si lo deducimos de su misma forma y proporciones, que acaso se llevó á cabo ó acaso tambien se quedó solamente en proyecto, y que sin duda se hacia á costa del mismo Monarca ó de alguna iglesia de patronato real, cuando corona el todo de la obra el Escudo Real de España, tal cual se usaba en la época á que alcanzó la vida de nuestro artista; los blasones ó cuarteles propios del mismo están en blanco, como si el autor de la traza no se hubiese querido detener en lo que ya era del dominio de todos. Muéstrase sobre el escudo, como decimos, la Corona Real, grande en tamaño, si atendemos á las dimensiones de aquél, en perfecto acuerdo con la forma y proporciones que se daban entónces á todos los que se colocaban en los públicos monumentos (1); por debajo del mismo cae el toison, acompañado de guirnaldas de hojas y frutos, hasta el recuadro que ocupa el lienzo del altar. Ambos lados del gran Escudo Real se ven acompañados de dos altivas águilas, sobre las cuales y bajo dos palmas que caen sobre los lados de la corona, dos graciosos ángeles ó geniecillos levantan ó recogen por su parte superior una ámplia cortina que, á modo de dosel, cobija toda la obra del retablo, pendiente de igual manera por ambos lados del mismo en graciosos pliegues con cordones y borlas, que sostienen otros tantos geniecillos en graciosas posturas y ademanes, y magistralmente apuntados en nuestro dibujo, acusando la mano del hábil escultor, que combina en su obra estos bellos motivos con los arquitectónicos, como para distraer algun tanto sus líneas y obligada simetría.

No se podrá tachar en lo demás al retablo de confusa y enmarañada combinacion de discordes elementos; no preside allí la severidad de Herrera, es verdad, pero tampoco se ven las quebradas líneas de los Churrigueras, ni los miembros dislocados, ni las columnas deformes y caprichosas. Vemos, por el contrario, el friso con sus triglifos y gotas como en el órden dórico. El basamento que forma dos ménsulas ó repisas no puede estar mas en las condiciones de lo clásico, y si en los demás detalles y miembros alternan las cartelas y otros adornos, no ofuscan la mirada ni producen la ingrata impresion que deja en el ánimo todo lo que está señalado con las inequívocas cualidades del mal gusto.

Como indicacion del cuadro que habia de colocarse en el retablo, está ligeramente apuntado y tocado con sepia un gracioso dibujo representando á Nuestra Señora con el Niño, en actitud de bendecir, que, aunque sábiamente apuntado, por diferir en nuestro sentir, de la manera de hacer de Cano, no nos atreveríamos á calificarle por suyo, como no hemos dudado un punto en atribuirle lo demás referente al retablo, puesto que, aunque no lleva su firma ni su

(1) El Escudo Real durante los reinados de los tres Felipes y del último de los vástagos austriacos, presenta un carácter especial, sobre todo en los dos últimos, que ni se parece al grandioso que con las águilas imperiales podemos ver en todos los monumentos públicos de Toledo y otras ciudades, durante el reinado de Cárlos V, ni al más modesto y sencillo, pero airoso, de los Reyes Católicos. Durante los reinados de los Fernando VI y del de Cárlos III las formas curvas que se dieron á todo el escudo y hasta sus cuarteles, saliéndose por completo del rigorismo heráldico, acusan la influencia del barroquismo y de la primera restauracion en tiempo del último de ambos monarcas.

nombre, se conforma tanto con otros muchos que de este artista se conservan, que nadie creemos que se juzgue mediano crítico en estas materias, podrá poner en duda nuestra afirmacion.

Tampoco será dudoso para los inteligentes el valor del dibujo en sí, esto es, por su bella ejecucion, su gracia y su maestría. Hábilmente delineado, márcanse las sombras y medias tintas con un grato color de sepia, y el dorado con que se habia de cubrir la obra de talla, con ligeros toques de purpurina de oro; así como las joyas y piedras de la corona y toison del escudo con indicaciones de rojo y azul cobalto, hechos con el tino y acierto que caracteriza á las demás partes. La sábana de altar y cubierta del sagrario ó tabernáculo, están indicadas ligeramente con una tinta carminosa, circunstancia que caracteriza y embellece á otros dibujos que del mismo autor hemos tenido ocasion de admirar, y que por su bella ejecucion no desdeñaria ninguno de los mejores acuarelistas del dia.

Basta lo que dejamos apuntado para que, en presencia de la lámina que publicamos, tenga el lector una nueva prueba del mérito del racionero granadino, y de lo poco conocidas que son esta clase de preciosidades entre propios y extraños.





M. Fuster copió y cromolit.

CONJUNTO

Lit. de J. Mª Mateu Cª de Recoletos, 4

MOSAICO DE LA QUINTA DE LOS CARABANCHELES.

propiedad de los Condes de Montijo

MOSÁICO ROMANO

DE LA

QUINTA DE LOS CARABANCHELES,

PROPIEDAD DE LA EXCMA. SEÑORA CONDESA DEL MONTIJO,

POR

DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO.

I.

(1)



Cuando en el año de 1860 tuvimos la fortuna de escribir, colaborando con el docto académico nuestro querido y respetado amigo D. José Amador de los Rios, la *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, pusimos gran empeño en investigar lo que de cierto hubiera en los pretendidos orígenes de la corte de las Españas, depurando la nocion histórica de cuantas encomiásticas suposiciones y verdaderos delirios la habian oscurecido, en tiempos en que más atendian los historiadores de ciudades y villas á enaltecer su importancia por pretendida antigüedad y enlace con los más celebrados pueblos de las épocas llamadas *clásicas*, que á buscar la verdad de las pasadas tradiciones, único anhelo que debe animar siempre al historiador, llevando siempre para conseguirlo como segura guía, las reglas inalterables de la imparcial crítica.

Entre las opiniones que de estos primeros tiempos de la historia de Madrid se habian sustentado, figuraba la de creer que en el sitio ocupado por la corte habia existido antigua poblacion romana; opinion que cobraba no poco valimiento en los primeros dias del presente siglo, despertando al cabo la incredulidad de un docto académico de la Historia, quien la contradecia con todo linaje de argumentos (2). Poco tiempo despues otro individuo de tan ilustrada corporacion, que lograria sin duda de mayor autoridad, á ser ménos dado al peligroso ejercicio de buscar casi exclusivamente en las etimologías fundamento para decidir cuestiones geográficas, afirmaba que si los cronistas de Madrid al haber fijado sus varios pareceres sobre la antigüedad de la Villa y Corte «hubiesen meditado sobre el *Itinerario de Antonino*, fácilmente se hubieran persuadido de que para ir de Segovia á Bayona del Tajuña, se habia de seguir la orilla del Manzanares, hallándose en la situacion alta y fuerte y del todo abundosa que ocupa Madrid, el único sitio á propósito para servir de mansion ó lugar de descanso á los pretores y legiones, como lo era *Miacum* ó *Miaqum* (3).

(1) Estatuita romana de bronce, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.
(2) Pellicer.—*Disertacion histórico-geográfica sobre el origen, nombre y antigüedad de Madrid.*—1803.
(3) Cortés y Lopez.—*Diccionario Geográfico.*

El campo de los eruditos, decíamos entónces y repetimos ahora, apareció profundamente dividido no bien se fijaron sus miradas en la cuestion puramente histórica: filiados unos bajo una bandera, inscritos otros bajo la contraria, indiferentes los restantes al debate, proseguian ambas opiniones disputándose el imperio de la razon en punto tan dudoso, sintetizándose ambos pareceres en los nombres de los dos académicos que llegaron á formularlos. Teniendo necesidad nosotros de terciar á nuestra vez en el debate, buscamos la manera de ilustrar la cuestion con nuevos datos, hicimos por nosotros mismos exploraciones y estudios topográficos, y tuvimos la fortuna de traer á este proceso histórico un nuevo é importantísimo monumento, hasta entónces no conocido de los eruditos, y en dicha *Historia de la Villa y Corte de Madrid* por vez primera publicado, dato importantísimo que consistia en el mosáico que forma el objeto principal del presente estudio. Diónos noticia de él, al oirnos explicar en la cátedra de arqueología y numismática, que entónces formaba una sola, y que tuvimos el honor de ser los primeros que la explicamos en establecimientos oficiales de España, estudioso alumno que, aplicando las nociones que oia á lo que él habia visto en una quinta de los Carabancheles, nos dijo que creia debia ser de mosáico romano el suelo de una habitacion que se conservaba en la casa de campo de los condes del Montijo. Deseosos de ver si en efecto pertenecia á aquel período el indicado pavimento pasamos á examinarle, y ya sin duda alguna acerca de su atribucion arqueológica, y sintiendo una verdadera satisfaccion por hallazgo de tanta importancia y que tanta luz podria derramar sobre los debatidos orígenes de Madrid, en ocasion precisamente en que nos ocupaban las difíciles disquisiciones emprendidas sobre tan oscuro punto, comunicamos la fausta nueva á nuestro respetado amigo y compañero en la publicacion de dicha *Historia de Madrid* el ya citado Sr. Amador de los Rios, y trasladados de nuevo con él al lugar del hallazgo, hicimos otra vez su estudio artístico y arqueológico, teniendo la fortuna de encontrar en un todo conformes los juicios del docto académico con los que habíamos formado en nuestra primera inspeccion; juicios que entónces consignamos, y que en su mayor parte tenemos que reproducir ahora al dar á luz nuevamente en nuestro Museo Español de Antigüedades este importante monumento de la antigüedad romana, que todavía por ventura subsiste á escasa distancia de la célebre villa y corte.

II.

Puestos de Norte á Sur delante del actual palacio que en su hermosa quinta de los Carabancheles posee la condesa del Montijo, extiéndese por largo trecho, y casi á flor de tierra, notable série de pavimentos en que se trazan á veces con toda claridad las plantas de las estancias á que correspondian, sobresaliendo entre todos el género apellidado por los antiguos con nombre de *ostracus*. Al extremo Sudeste de estos peregrinos vestigios de antigüedad romana, se halla un precioso mosáico, descubierto en vida del último conde de Miranda, quien llevado de ilustrada solicitud, mandó cercarlo y cubrirlo oportunamente, para ponerlo á salvo de la destruccion que en otro caso le amenazaba. Custodiado con el mayor esmero, no se ha libertado sin embargo de las injurias del tiempo; dando lugar á que la actual condesa del Montijo muestre igual solicitud, disponiendo su restauracion. Su mérito, y sobre todo su importancia histórica, nos mueven, pues, á darlo á conocer á nuestros lectores en este Museo Español de Antigüedades, donde ojalá podamos sacar del olvido y perpetuar por medio de las artes gráficas las muchas *antiguallas*, que, ó miradas con desden ó mal conservadas, son sin embargo las elocuentes páginas del libro de lo pasado, con que ha de reconstruirse un dia, quizá por completo, la historia de nuestra patria.

Rodeado de una faja blanca, cuya latitud se extiende cerca de dos metros y medio, y aparece formada de pequeños fragmentos cúbicos, si bien no labrados con igualdad y esmero, hállase el mosáico que vamos á examinar, cual si estuviese embutido en un gran marco. Córtale no obstante con poca regularidad la línea que describe el muro de la casita que le resguarda de la intemperie, en direccion de O. a E., lo cual nos persuade de que al ser descubierto, estaba ya destruido todo el adorno que enriquecia el ángulo inferior izquierdo del mosáico. Ofrece la parte principal, hoy existente, la forma cuadrangular; y ceñida por orlas de labores geométricas, á manera de funículos, en que alternan los colores azul, blanco y rojo, ciérrase el todo de la composicion con otra orla de líneas blancas. Traza el espacio que estas orlas comprenden, cinco compartimientos, destinado el central á contener el asunto principal del

cuadro. Los cuatro de los ángulos, de los cuales sólo tres se conservan, ostentaban dentro de otras orlas ó grecas de labor análoga á las ya indicadas, una gran corona de laurel, cuyo centro exornaban, á juzgar por el busto existente, las *Cuatro Estaciones* del año, representadas por bellas alegorías.

Simboliza la que ofrecemos como detalle del mosáico, *el Otoño* bajo la figura de una mujer de tostada piel, bien que de bellas formas, cuyos negros y rizados cabellos coronan pámpanos y tallos de vid, cayendo á cada lado dos gruesos racimos de uvas. Viste túnica romana, ligeramente abierta hasta la mitad del pecho, la cual siendo de igual color que las carnes, hace resaltar el de las piedras verdes del collar que exorna su garganta. No sin guardar alguna armonía con el asunto de estos cuatro medallones (y especialmente con el ya descrito), aparecia el cuadro central que áun destruido en su mayor parte, descubre con toda claridad la cabeza, pecho y brazos de un tigre ó leopardo de azulada piel, con manchas rojizas, el cual, sujeto por un collar tambien azul, es conducido con una rienda roja, por un brazo, que colocado á cierta altura y en direccion trasversal, fácilmente indica haber pertenecido al Dios ó Génio que, cabalgando, guiaba la fiera. Vénse cubiertos los espacios que median entre los medallones, de vistosos ornatos, que á manera de simétrico laberinto, describen orlas, cenefas ó grecas de variados y vivísimos colores.

Limitado el mosáico por la parte superior al O., algo inclinado al SO., asi como por los lados al N. y S., sólo presenta, tras la última faja general, el ancho espacio arriba indicado, terminando allí, sin duda alguna, la estancia romana. Mas no sucede lo mismo con la parte inferior situada al E.; pues en lugar de ofrecernos en dicho punto el mismo espacio sembrado de piedrecillas blancas, hallamos el principio de otra orla formada de un vástago cubierto de hojas que se revuelven en contrarias direcciones, y bajo esta cenefa el arranque de otra labor que parece indicar con las dos líneas que la dividen en dos diferentes compartimientos, que seguia al cuadro anterior, otro dispuesto de igual suerte, destinado á completar el pavimento de aquella rica estancia. Cansérvanse tambien preciosos restos de otras dos divisiones: en la del lado izquierdo apenas alcanza á descubrirse una piña roja, circuida de un filete azul sobre fondo blanco, mientras que en el opuesto se dibuja cierta labor geométrica, á manera de escaques pintados asimismo de azul, que resaltan sobre fondo blanco con algun matiz rojo.

Tal es, ligeramente descrito, el mosáico que por ventura ha llegado á nuestros dias en la *Quinta* de los Carabancheles. Siguiendo la direccion E., seria acaso posible encontrar, segun va advertido, otro cuadro semejante al que hemos examinado, y al rededor de él el pavimento apellidado *ostraco ó monocromathon*, que como hemos visto, parecia limitar toda la estancia.

Ahora bien: ¿á qué poblacion y á qué época corresponde este mosáico? ¿Qué asunto representa bajo las indicadas alegorías? ¿A qué género de habitacion perteneció el pavimento por él enriquecido? En cuanto á lo primero, basta la simple inspeccion artística para discernir, sin más exámen, que fué obra de la civilizacion romana. A nadie es dado ignorar que este linaje de pavimentos, ya se busque su orígen entre los pueblos orientales, ya se intente traerlo de los egipcios, ya se presuponga mera invencion de los griegos, tuvo en Roma extremada aceptacion y desarrollo, merced al fausto y opulencia que caracterizan todas las construcciones del pueblo-rey, y al decidido empeño que mostró por emular las fábricas inmortales de Aténas y Corinto.

Fruto de este noble anhelo fué sin duda que desde los tiempos memorables de Sila, á quien se atribuye la gloria de haber mandado construir el mosáico más antiguo de Roma, tomara en ella tal incremento este arte, que no sin razon llegó á decirse que los romanos la perfeccionaron, empleando nuevos procedimientos y materiales ignorados de los griegos. Tanta era la aficion de aquellos opulentos patricios á este género de pintura, que no contentos con pavimentar de mosáicos sus habitaciones y moradas, y principalmente sus quintas y alquerías (á que dieron extraordinaria preferencia como tan apasionados á la vida campestre), llegaron tambien á fabricar mosáicos portátiles, prodigándolos en los muros y hasta en las tiendas de los cónsules y dictadores (1). Causa fué esta profusion de que

(1) Tratando el eminente Pablo de Céspedes, en su eruditísimo *Discurso de la Antigua y Moderna Pintura y Escultura*, de las causas que motivaron la decadencia de las artes en Roma, no vacila en señalar como una de las principales el excesivo lujo de los mosáicos, y dice: «Los príncipes romanos dieron »en adornar sus paredes incostrandolas de mármoles de diversos colores, con los cuales á modo de taracea, variavan las piezas con varios compartimientos »de architectura y labores grotéscas de diversas piedras y nácares..... Y no solamente (añado) eran adornados los edificios de los antiguos de semejantes »riquezas, en vez de la pintura, pero tambien se han hallado pavimentos de piedras preciosas. Yo ví una gran cantidad de ágathas lindísimas en manos »de un antiquario, que se habian hallado en un pavimento asentadas y encaxadas, que no debieran tener precio· pues de creer es que las paredes corres- »ponderian al suelo y el maderado ó bóveda habia de corresponder á tal riqueza» Céspedes dá noticia de varios descubrimientos hechos en Roma, Nápoles

se atendiese, como va indicado, á facilitar la composicion del mosáico, aumentando al par su magnificencia; y de aquí nació naturalmente que, además de los mármoles de colores usados por los griegos, empezaran los romanos, ya en tiempo de Marco Agripa, segun testimonio de Plinio, á mezclar con los cubos de piedra *(opus vermiculatum)* piezas de barro cocido, amasado con diversos colores. Mezclábanse poco tiempo despues con estas materias trozos de vidrios, ya coloridos, ya plateados, ya dorados en el interior; mas no ofreciendo sin duda la necesaria solidez, así como los cubos de barro, admitióse luégo otro invento, que se vió generalizado en tiempo de Cláudio, el cual consistia en teñir los mármoles de aquellos colores que la composicion demandaba.

Dada esta necesaria digresion, y aplicando al mosáico de los Carabancheles las nociones generales que de ella se deducen, fácil nos seria establecer un criterio para discernir acerca de su antigüedad, formulando no aventurado juicio. De observar es ante todo, que siendo de varios mármoles las piezas de que se compone, conservan todas sus colores nativos, sin huellas ni vestigio de extraño tinte; y bastaria esta sola observacion para fijar el tiempo en que fué construido el mosáico, no pasando tal vez del de los primeros Césares, si ya no lo manifestase el carácter especial del diseño que, áun reconocida la rudeza de la ejecucion, revela que no habian venido todavía las artes romanas á la espantosa decadencia que sigue al imperio de Constantino.

No hay en el mosáico de Carabanchel efectivamente indicio alguno que le saque de la antigüedad indicada; pues si es cierto que en órden á la representacion de las *Estaciones*, pueden citarse otros muchos existentes en la Península, tales como el hallado fortuitamente en el pueblo de Comunion, provincia de Álava (1), el traido por nosotros de Palencia al Museo Arqueológico Nacional (2), y los más notables de Itálica, donde se conserva todavía la tradicion simbólica del paganismo, no se advierte en el que examinamos rasgo alguno que revele la lucha entablada entre el arte clásico y el arte cristiano, circunstancia que no puede ocultarse en algunos de los mosáicos á que nos referimos, como lo comprueba respecto al ya indicado de Comunion, que en la figura del Invierno se halla no poco alterado el tipo del traje romano, vislumbrándose en gran manera la influencia de la idea cristiana, al

y Puxol, durante su permanencia en Italia, con los cuales atiendo á probar la opinion indicada, no sin que se manifieste una y otra vez maravillado de la opulencia desplegada por los romanos en este linaje de ornamentacion, que emplearon muy principalmente en sus casas de campo, como nos enseña tambien Vitrubio en su inestimable libro *De Architecturâ*.

(1) Fué descubierto el año de 1794. Consérvase el dibujo que lo representa en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Cartera de Mosáicos y Antigüedades).

(2) Acerca de este mosáico escribíamos en la Memoria que en 1871 dirigimos al señor ministro de Fomento, dando cuenta de los trabajos llevados a término en cumplimiento de una Comision científico-arqueológica que se nos habia encomendado, lo siguiente: «Poco tiempo hacia que al abrir los cimientos para una de las casas que edificaba el rico propietario D. Guillermo Astudillo (en Palencia), se habia encontrado á la profundidad proximamente de 2 metros, un magnífico pavimento de mosáico romano casi completo, dividido en compartimentos geométricos, en cuyos centros se veian bustos de las cuatro estaciones, así como en el de todo el mosaico la cabeza de una gorgona, y alternando en los espacios intermedios bellísimas grecas, pájaros y caballos marinos. Sobre este pavimento halláronse tambien, aunque muy destrozados, restos de grandes ánforas de bronce, que indicaban claramente el buen gusto del artífice que las hiciera; y tanto este último hallazgo como la presencia de las cuatro estaciones en el mosaico, parecian revelar que aquel pavimento, de 4 metros en cuadro, debió pertenecer á un lujoso *triclinium*, como el que á las puertas mismas de Madrid, aunque mucho más deteriorado que el de Palencia, se conserva en la Quinta de los Carabancheles, propiedad de la Excma. Sra. Condesa del Montijo... Como era natural, el afortunado inventor, D. Guillermo Astudillo, estaba justamente orgulloso de su hallazgo, y podia calificarse como aventurada osadía pedírselo para el Museo. La Comision sin embargo, considerando que era muy difícil se conservase en el lugar donde se encontraba, y que en Palencia no habia Museo adonde pudiera ser trasladado, conociendo el patriotismo é ilustracion del Sr. Astudillo, no vaciló en proponerle la cesion de aquel notable pavimento, y tuvo el inmenso placer de que con una generosidad digna del mayor elogio y de justa recompensa accediera á ello.»

»Tan notable rasgo de patriótico desprendimiento no debia quedar mucho tiempo ignorado del Gobierno, y el primero de los que suscriben *(a)* trasladóse inmediatamente á esta corte, expuso al señor Director general interino de Instruccion pública, Sr. D. Felipe Picatoste, la loable conducta del señor Astudillo, y en breve regresaba a Palencia, teniendo la honra de poner en manos del ilustrado donador el nombramiento de Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III con que el Regente del Reino premiaba tan ilustrada generosidad.»

«Despues de obtenida la cesion del mosaico, quedaba todavía la dificilísima operacion de trasladarlo á Madrid, porque como va indicado, medía 4 metros en cuadro, y era muy expuesto que se destruyera completamente, sacandole en piezas. Las personas facultativas de Palencia lo daban por imposible; pero la Comision, que despues de obtenido tan precioso monumento no podia resignarse á abandonarlo, llamó al ingenioso restaurador del Museo, D. Ceferino Diaz, y disponiendo que practicase con el mayor cuidado excavaciones por debajo del pavimento hasta dejar al descubierto la gruesa capa de hormigon sobre que el mosaico se extendia, cortando éste en trozos con instrumentos que de propósito se hicieron, por las mismas líneas de la distribucion geométrica del adorno, y colocando inmediatamente de sacarla cada pieza perfectamente ajustada en cajones preparados al efecto, logramos encerrar en treinta y seis de éstos, convenientemente numerados, todo el mosaico y trasladarlo á Madrid. Al tiempo en que la presente Memoria se redacta está ya de nuevo colocado en un pabellon hecho expresamente con tal objeto en nuestro Museo, y empezados los trabajos de restauracion que dentro de poco tiempo volverán á tan importante monumento, toda la belleza que le dieron los artistas romanos.»

Hoy pueden ya disfrutar de él los amantes del arte y de su historia, pues aunque trabajando muchas veces, más por esfuerzo de voluntad que por encontrarse en disposicion para ello, á causa de la enfermedad que le consumia lentamente, dejó terminada la restauracion dias ántes de morir el desgraciado artista que citamos en el párrafo anterior, transcrito de la citada Memoria.

(a) Al autor de la presente monografía acompañaba en aquella Comision otro funcionario que hacia poco habia sido nombrado para el Museo, y el cual suscribia tambien la Memoria á que nos referimos.

reparar en la túnica morada y el manto azul, que cubren pudorosamente la cabeza y los hombros de la expresada figura.

Y que nuestra anterior afirmacion respecto del mosáico de los Carabancheles es fundada, lo comprueba el exámen del cuadro central, principal asunto del mismo, pues aunque poco resta de aquella parte de tan notable pintura musivaria, lo existente permite asegurar sin grave riesgo de error, que en él se representa un tigre ó pantera, cuyo paso refrenaba la mano de un Génio, segun hemos indicado al describirlo.

A pesar de lo incompleto de estos datos, no es aventurado asegurar que el Génio indicado no pudo ser otro sino *Baco*, divinidad que tan alto lugar alcanza en la teogonía gentílica, y cuyos atributos no consienten que pueda confundirse con otro dios; lo cual, en el caso presente es ménos dudoso todavía, por la conformidad de su representacion en el monumento que nos ocupa, con lo que otros monumentos de la estatuaria y de la pintura antigua nos enseñan, y áun algunos notabilísimos mosáicos que comprueban la exactitud de nuestro juicio.

Sin necesidad de traer á la memoria los muchos bajo-relieves en que se encuentra representado Baco sobre un tigre ó pantera para simbolizar sus expediciones á la India, serános permitido recordar, entre las muchas pinturas murales de Herculano y de Pompeya (1), una nereyda recostada sobre un mónstruo marino, mitad pantera, mitad pez, que bebe de una patera, donde la ninfa derrama el licor sagrado. Opinan los autores de tan celebrada obra, al interpretar dicha representacion, que simboliza ésta á Ino ó Leucotea, nodriza de Baco (2). Pero en más directa relacion con nuestro asunto, hallamos otras pinturas: tal es, en efecto, el cuadro (3) de *Baco niño* sentado sobre una pantera, á la cual echa al cuello un collar de pámpanos, y otros muchos que le figuran en un carro tirado de tigres ó panteras (4). Ningun monumento más interesante, sin embargo, ni más á propósito que el mosáico (5) descubierto en Pompeya dentro de la casa apellidada de *Pan*, en cuyo pavimento se representa á Baco alado y en edad infantil, llevando un gran vaso de dos asas, y refrenando con rienda de plata un tigre que camina al borde de un precipicio.

Consultados tan importantes monumentos, no es imprudente asegurar, del modo que lo permiten estas disquisiciones, que el asunto principal del mosáico, objeto del presente estudio, era la representacion de *Baco* tal como en otros monumentos existe, y sobre todo en el ya citado mosáico, que pertenece á la más alta época del arte romano.

---

(1) Aludimos á la famosa obra titulada *Le pitture antiche di Ercolano*, etc., publicada de órden de Cárlos III en la imprenta Real de Nápoles [1757]; la pintura que aquí citamos se encuentra en el tomo III, pág 89, *távola* XVII.

(2) Acerca de esta nodriza de Baco, dice Pindaro, *Olimp. II*, v. 51 y siguientes (Edicion estereotípica de Tauchnitz, 1845):

Λέγοντι δ' ἐν θαλάσσᾳ
Μετὰ κόραισι Νηρῆος
Ἀλίαις βίοτον ἄφθιτον
Ἰνοῖ τετάχθαι τὸν ὅ
λον ἀμφὶ χρόνον.

Tradújolos el erudito Berguizas, diciendo:

«A Ino en mar salado,
con los marinos hijos de Nereo,
en inmortal edad vida dichosa
conserva venturosa, etc.»

(*Píndaro en griego y castellano*, t. I, pág. 27.)

(3) Tomo II de *Le pitture antiche*, pág. 187, *távola* XXXI.

(4) *Stacio* dice (Theb., lib. IV, v. 658):

«..... Et uda mero lambunt retinacula tigres.»

Y *Sidonio* (Carm. XXII):

«Vite capistratas cogebat ad esseda tigres.»

Entre los varios ejemplos que pudiéramos citar para probar la frecuencia con que el tigre se halla en las representaciones de Baco, parécenos oportuno consignar que, en el tomo I, pág. 93, tabla VII de la citada obra de *Le pitture antiche di Ercolano*, etc, se hallan, bajo dos bacantes que danzan envueltas en largos y trasparentes velos, dos panteras jugando con los crótalos Ni debe olvidarse que en una urna, en nuestro juicio cineraria, encontrada en el templo de Pan al sacar los cimientos de la nueva galería vaticana, se halló un Baco alado, como el del mosáico de la casa de Pan, á que nos referimos en el texto, montado en una pantera ó tigre, al cual conduce con una rienda y un collar.

(5) Publicóse en la obra *Herculanum et Pompèe:* Recueil general des peintures, bronces, mosaiques, etc., decouverts jusqu'à ce jour, etc., par Mr. Baur Ainé, con texto de Mr. Barré (París, librería de Fermin Didot, frères, 1840, tomo V, 6.ª série, planch., 29)

Pero lograda esta deduccion, ¿á qué género de edificios y á qué departamento debió pertenecer el de los Carabancheles? Llévannos desde luégo sus reducidas proporciones á desechar la idea de que pudiera pertenecer á un templo; y tenidos en cuenta los restos de otros pavimentos que le rodean, no ménos que su situacion, nos inclinamos á creer, segun arriba insinuamos, que hubo de corresponder á una de aquellas suntuosas *villas*, *alquerías ó casas de campo*, á que tan aficionados se mostraban los voluptuosos ciudadanos de Roma, y de que tan magníficos restos nos han conservado los siglos. No habrá, en nuestro sentir, repugnancia alguna en suponer que, ocupado durante la dominacion romana el territorio de los Carabancheles por casas de campo ó de recreo, tradicion que parece haberse trasmitido á los tiempos modernos, existieron allí termas, palacios ó *villas*, no hallándose, por tanto, muy distante la poblacion romana á que pertenecian.

Mas no es tan fácil determinar la estancia á que el *mosáico* sirvió de pavimento, si bien teniendo en cuenta que los romanos usaron un género de obra distinto para cada habitacion, y reparando asimismo en que el procedimiento *sectilium* ó *lithostroton* se aplicaba al *prothyrum* y al *atrium*, y que en los triclinios se usaban con preferencia el *vermiculatum*, representando diferentes animales, cabe admitir sin peligro de error que fué ornamento de un triclinio; y contribuye á robustecer esta presuncion el *opus ostracum* que rodeaba todo el mosáico, mostrando en su anchura que era espacio suficiente para recibir los lechos *(tori)* que circuian los triclinios en los tres frentes que dejaba libres la puerta de entrada, haciendo allí innecesarias las vistosas labores que brillaban en el centro de la estancia, lugar donde se apuraba todo lujo y magnificencia. Agrégase tambien la ya indicada consideracion de las reducidas dimensiones que ofrece toda la estancia, para tenerla por un verdadero triclinio, pues á nadie es dado dudar de que estas cámaras eran poco extensas, conteniendo solamente la mayor parte de las descubiertas hasta hoy, espacio suficiente para nueve lechos ó reclinatorios. Ni es, finalmente, de olvidarse la circunstancia harto significativa de que, las habitaciones en que se reproducen los *mithos* de Baco, fueron constantemente destinadas á servir de triclinios, segun el contexte sentir de los más autorizados arqueólogos.

Todo nos lleva, pues, á la persuacion de que la *Quinta* de los condes del Montijo fué durante la dominacion romana una de aquellas villas ó alquerías donde se hizo gala de la riqueza del arte, que tantas maravillas produce desde las bocas del Danubio hasta el Estrecho Gaditano. Y no es ya lícito, sin merecer nota de temerarios, dudar de esta demostracion arqueológica, porque si ha podido decirse que fueron traidos de otras poblaciones los monumentos litológicos de Madrid, ¿cómo se ha de suponer que este precioso mosáico y los pavimentos que le rodean, ocultos por espacio de más de diez y ocho siglos en las entrañas de la tierra (1), han sido conducidos allí de otras partes?... La suposicion ofenderia á quien osara formularla, llevado del estéril placer de la contradiccion, que tan á menudo dá muerte á las más útiles investigaciones; bastando, en nuestro concepto, cuanto llevamos asentado, para poner fuera de toda discusion que, no sólo en las colinas de los *Meaques*, sino á dos millas del actual perímetro de la Villa y Corte, en el fértil y apacible terreno que ocupan los Carabancheles, existió poblacion romana.

Obtenida esta natural consecuencia, la aplicacion de ella al debate que de muy antiguo viene sosteniéndose acerca de los orígenes de la que fué, andando el tiempo, la célebre Villa y Corte, materia es propia exclusivamente de su historia, por lo que en la ya citada obra nos ocupamos de ella, bastando hoy lo expuesto para el trabajo puramente monográfico que nos propusimos acerca de tan notable monumento.

---

(1) No creemos, sin embargo, fuera de propósito el advertir que, sobre constarnos, tanto por exámen práctico de pavimentos y mosáicos, como por la relacion de su descubrimiento, que existió allí desde su construccion, lo persuade tambien su propia naturaleza, pues que el mosáico se destruye á la sola tentativa de levantarlo, si no se toman las precauciones que aconseja el arte, y que hoy hacen ya tan fácil la traslacion de un punto á otro, respecto de esta clase de monumentos. El descubrimiento de estos medios es, sin embargo, tan reciente, que sólo puede considerarse como un adelanto del arte moderno, y no hay memoria de que en la antigüedad ni en la Edad-media se trasladasen pavimentos de mosáico, sino únicamente los *portátiles*, hechos desde luégo para formar cuadros. Pero aunque este sencillo razonamiento no convenciese la incredulidad de los más excépticos en materias arqueológicas, todavía ofrecen en favor de nuestro juicio fortísima prueba los restos de los demás pavimentos romanos, que, como va dicho, se encuentran tambien en casi todas direcciones á poco que se profundice en los contornos del mosáico, indicando que fueron allí mismo colocados por la mano del artífice para solar otras habitaciones cercanas, de ménos lujo y ornato que el *triclinium*, á que sospechamos pertenecia el rico pavimento arriba descrito.

MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES

EDAD MODERNA

[illegible]



R. Soldevila cromolit.

[illegible]

SALERO DE ÓNICE ORIENTAL

que se conserva en el Museo nacional de Pintura y Escultura

ORFEBRERÍA DEL SIGLO XVI.

ALHAJAS DEL DELFIN DE FRANCIA,

HIJO DE LUIS XIV Y PADRE DE FELIPE V.

SALERO DE ÓNICE ORIENTAL.

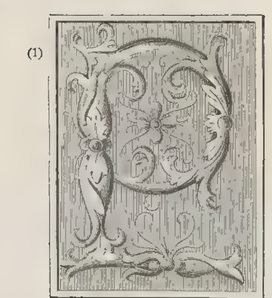
(Altura, 0,175; diámetro del vaso, 0,095),

POR EL ILMO. SEÑOR

DON PEDRO DE MADRAZO,

Individuo de número de las Academias de Bellas Artes y de la Historia.

I.

(1) 

OR muerte del Delfin de Francia, ocurrida en 18 de Febrero de 1712, su hijo el rey de España, don Felipe V, heredó un considerable número de alhajas de mesa y tocador labradas segun el más exquisito gusto del siglo XVI, no todas quizá debidas á artistas italianos, pero todas al parecer procedentes de los famosos talleres de Milan, Florencia y París. Además de muchas piezas de cristal de roca, entre las cuales hay algunas de tan bellas formas que no parece puedan atribuirse más que á Valerio Vicentino ó á los Misseronis y Sarrachis, recibió nuestro primer Borbon ochenta y seis alhajas de piedras duras con sus guarniciones de oro, esmalte, piedras preciosas, piedras grabadas y camafeos: vasos la mayor parte.

No se sabe en qué año llegaron á poder de Felipe V estas joyas: podemos decir solamente que debieron ser incluidas en un inventario general de todos los objetos de valor existentes en 1734 en el Real Palacio de la Granja, que formó en aquel año D. Juan Antonio Dávila, ministro del *Tribunal de la Contaduría mayor de Cuentas* (sic.), con expresion separada de lo que era propiedad particular de la reina doña Isabel Farnesio (2).

Descripcion formal de estas alhajas no hallamos hasta el año 1745, en que de real órden, comunicada con fecha

---

(1) Copiada de un manuscrito de la primera mitad del siglo XVI.

(2) Lo deducimos del contenido de una carta del aposentador D. Domingo María Sanni, que se conserva en el Arch. de Palacio: *Felipe V.—S. Ildef. Leg.* 13.

del 3 de Agosto por el Secretario del Despacho Universal, marqués de Villarias, al marqués de Galiano, Intendente de los Reales Sitios de la Granja y Balsaín, ejecuta éste otro «Inventario general de las pinturas, muebles y alhajas »de su Majestad con que tiene adornado el Real Palacio de San Ildefonso, *en que se incluye lo perteneciente á la »herencia del señor Delfin de Francia, su Padre:* todo á cargo de D. Domingo María Sanni, Aposentador en »dicho Sitio (1).»

La custodia de esta riqueza fué, pues, entregada al pintor D. Domingo María Sanni, á quien la reina doña Isabel Farnesio habia hecho Conserje y Aposentador del Palacio y Sitio Real de San Ildefonso.

Este pintor italiano, de quien no nos dan noticia los escritores biógrafos de bellas artes, adocenado como profesor, pero eximio por su honradez, habia llegado á inspirar á la augusta Señora gran confianza: por encargo suyo especial habia entendido en la colocacion, en el piso bajo del referido Palacio, de la selecta galería de escultura antigua adquirida á la muerte de la Reina Cristina de Suecia; y habiéndose granjeado tambien por su celo, inteligencia y probidad, el aprecio de Felipe V, recibió de éste en depósito las alhajas referidas cuando decayendo el buen gusto, en España como en Francia, empezaron las delicadas obras de los Cellini y de los otros orfebreros del siglo XVI á ceder el puesto á las de los joyeros del siglo de Luis XIV y Luis XV, y las alhajas de figuras y estatuillas á quedar arrinconadas ante el deslumbrador aparato de las joyas cargadas de pedrería.

El augusto dueño de esos preciosos objetos del arte suntuario del Renacimiento que hoy causan nuestra admiracion, á la cuenta no debió hacer mucho uso de ellos, porque cuando en tiempo de su hijo Cárlos III se formó el inventario general de las alhajas que existian á cargo del Jefe de la Furriera en el Palacio de la Granja, esos mismos objetos estaban como escondidos en arcas y cajones, y custodiados en varias piezas del Palacio de la llamada *Casa de alhajas* de aquel Real Sitio. Así, en efecto, se desprende del siguiente documento, que lleva por título: *Cargo general de Furriera de las pinturas, alhaxas y muebles de todas clases de la furriera del Rey, existentes en el Real Palacio de San Ildefonso, y noticia puntual de la ereccion de la Insigne Collegiata, sus adornos y alhaxas, con la descripcion de los Jardines y preciosas estátuas: Hecho en el año* 1774: tomo en fól. ms., que se conserva en el Archivo que fué de la Casa Real y hoy es Archivo de las Córtes. Este inventario, formado por D. Francisco Manuel de Mena durante la jornada del citado año, encabeza con una curiosa advertencia en que, despues de hacerse puntual relacion de los varios trámites por donde vino á poder de nuestros reyes la coleccion de mármoles antiguos de la reina Cristina de Suecia, se revela con estas palabras el poco aprecio en que se habian tenido las alhajas del Delfin. «De las alhaxas » que el Sr. Rey D. Felipe V heredó de su padre el Delfin de Francia y otras de la corona, no hay cargo de Sanni »en el Oficio de Grefier; todo estubo á su confianza, y no se duda, que la desempeñaria segun su acreditada » conducta; unas estavan en arcas, otras en caxones, y pequeños quartos, cuyas llaves tenia su viuda, y de donde » no pareció llave, se descerrajó. Todo se sacó á la luz, se vió, reconoció y limpió, con la más exacta proligidad, y »se imbentarió hasta la cosa más mínima, sin quedar duda, en que manifestaron quanto habia en Palacio alto, vaxo » y casa de las alhaxas, como se reconocerá leyendo este Imbentario que es general, y completo, y que debe regir » en lo subcesivo.»

Pero no todo lo que consignan los papeles del tiempo viejo debe creerse como un evangelio: este documento, que nos manifiesta la injusta postergacion que en el reinado de Cárlos III sufrian las inimitables obras de arte del siglo XVI, nos induce en error acerca de un punto de la biografía del pintor Sanni, á quien nos representa tan apoderado de la omnímoda confianza de su rey, que no firma cargo alguno de esas alhajas; cuando expresa y terminantemente nos habia dicho el otro inventario de 1745, formado por el marqués de Galiano, que quedaba *todo á cargo* del referido Aposentador (2). Por lo visto en 1774 no se tenia ya presente el inventario redactado veintinueve años ántes.

---

(1) Arch. de Pal.: *Felipe V.—S. Ildef. Leg. cit.*

(2) El cargo hecho á Sanni consta al final del Inventario de 1745, terminado en 5 de Febrero de 1746, en estos términos: «*Es copia auténtica del Inventario general que de órden del Rey se ejecutó por mi el referido marqués de Galiano en el presente año de la fecha, de las Pinturas, muebles y alhajas de Su Majestad con que tiene adornado el Real Palacio de San Ildefonso, en que está incluso lo perteneciente á la herencia del Sr. Delphin de Francia su Padre, que todo está á cargo de D. Domingo María Sanni, Aposentador de dicho Sitio, quien á este fin me lo ha exibido, y despues buelto á su poder quedando obligado á la responsabilidad siempre que se le pida, para cuio efecto a firmado el original, y en esta lo ejecuta; la qual copia en cumplimiento de la citada real órden que en 3 de agosto del año antecedente de mill setecientos quarenta y cinco me comunicó el Excmo. Sr. Marqués de Villarias, remito á sus manos á fin de que la passe á las reales de su Majestad. De que certifico en el Real Sitio de San Ildefonso á 5 de febrero de mill setecientos quarenta y seis. El marqués de Galiano.—Domingo María Sanni* (con su rubrica).»

De tal manera habia dejado de ser moda lo *bello*, usurpando el culto público y privado lo *ristoso*, que el mismo augusto promovedor del retroceso al clásico antiguo, mientras fué rey de Nápoles y de las Dos-Sicilias, toleraba ahora que ese inestimable tesoro del genio artístico del Renacimiento figurase en un inventario con el nombre de *piezas raras y curiosas*, y las cedia á un gabinete de Historia Natural, sin duda para que la juventud dada á las ciencias aprendiese en ellas, no la belleza de la forma, sino la forma y naturaleza de los productos del reino mineral.

Que este fué el exclusivo intento de aquel monarca, miope en bellas artes á pesar del lauro que le cayó encima en las excavaciones de Herculano, claramente lo revela una nota escrita al márgen del referido inventario, que para nuestro actual objeto no tiene precio, firmada en 1776 por un cierto D. Mateo de Ocaxanza, cuyo cargo oficial nos es desconocido. Hé aquí el texto: «*Cargo general de Furriera*, etc.—*Inventario general de las pinturas*, *alhajas*, etc. »(*año* 1774), fól. 149. *Piezas raras y curiosas que el señor rey don Phelipe Quinto heredó de su Padre el señor » Delphin y están en el Ofizio* (de la Frurriera?).—Nota marginal.—*Por real órden de* 2 *de Setiembre de* 1776 *se » sirvió S. M. mandar que las varias alhajas de cristal de roca, vasos de agatha y otras piedras raras que existian » en el Sitio de San Ildefonso, y tocaron á S. M. por la herencia de su abuelo el Delphin, Padre del señor Phelipe » Quinto, como tambien los tableros que representan los principales sucesos de la conquista de Mexico, se entreguen, » mediante recibo, á D. Pedro Franco Davila, director del Gavinete de Historia Natural, para que las coloque y » guarde en él entre las piezas y curiosidades que allí se conservan, y pertenecen todas á S. M. Cuyas alhajas » permaneceran allí como en depósito, para mayor realce del Gavinete, y digna memoria del Fundador.—En con- » secuencia de dicha real órden, comisionó el señor Mayordomo Mayor* (lo era á la sazon el Marqués de Monte- » Alegre) *á D. Francisco Manuel de Mena, para que entregase las alhajas que contiene el recibo del expresado » Davila, con fecha de* 15 *de Setiembre de* 1776. *Y son las que se anotan al margen de cada partida.—Núm.* 1. *» Consegüente á la expresada órden se entregò esta alhaja en el citado Gavinete, y el recibo original de ella y » siguientes se halla con la real órden en su respectivo legajo.—Matheo de Ocaxanza.* (Rubricado.)»

No ha sido poca suerte para los amantes del arte que las alhajas del Delfin de Francia, heredadas por Felipe V, pareciesen poca cosa á nuestros primeros Borbones para figurar en sus tocadores, aparadores y mesas. Así pudo el Gabinete de Historia Natural conservárnoslas hasta el tiempo presente.

Corriendo ellas, sin embargo, una muy triste aventura. Porque durante la guerra de España con Napoleon, nuestros rapaces invasores entraron á saco aquella tranquila mansion de la ciencia, y sin curarse de colocar en sus estuches las alhajas allí custodiadas, ¡tal era su prisa! se llevaron en desordenado y revuelto botin á las orillas del Sena los objetos mismos que allí habian lucido, en dias para ellos bonancibles, en los palacios de Francisco I y de sus sucesores hasta Luis XIV.

Cuando derrocado el Imperio francés y restaurado el trono de los Borbones, se negoció con Francia la devolucion de este tesoro, el Gobierno español remitió á nuestro embajador en París, conde de Peralada, una copia del inventario de 1774, á fin de que por él se hiciera el recuento de las piezas de que se componia. El embajador comisionó al agregado D. Agustin Tavira y Acosta para que las recibiese y presenciase su embalaje; y desempeñado por éste el delicado encargo, fué el inventario devuelto, acompañado de un pliego de observaciones de la persona que habia custodiado dichos efectos hasta su entrega. De estas observaciones resultaba: que de los ochenta y seis objetos de orfebrería y piedras preciosas de los inventarios de Felipe V y Cárlos III, sólo uno se habian dejado los franceses en Madrid, que era un estuche con piezas de comedor y herramientas, de labor damasquinada y cabos de marfil; que los ochenta y cinco restantes, todos, cuál más, cuál ménos, habian sufrido averías, perdiendo muchos de ellos parte de sus guarniciones y engastes, ó abollándose éstos, ó quebrándose algunas de sus piezas principales, ó desprendiéndose la pedrería, etc.; que faltaban las alhajas números 2, 9, 23, 27, 62, 71, 72 y 83, sin que se supiese su paradero; que de los cincuenta y un objetos de cristal de roca que comprendian los citados inventarios antiguos, faltaban asimismo los números 91, 98, 124 y 126; y por último, que de estos objetos la mayor parte habian padecido fracturas y quiebras muy sensibles. Un cierto Mr. Roux fué el encargado por el Gobierno francés de hacer la entrega, y la embajada de España consignó esto y su conformidad con las observaciones del depositario de los efectos, en dos notas que, sin expresion de dia y con sola la fecha de *Diciembre de* 1815, estampó al pié del inventario devuelto.

Trascurrieron cerca de veinticuatro años: las alhajas, rotas en su mayor parte, deslustradas todas, por efecto de la pasada borrasca, yacian olvidadas de los amantes de las bellas artes, no de los hombres científicos, en los armarios del Gabinete de Historia Natural, donde tienen sus delicias los apreciadores de una de las más completas colecciones

de minerales que cuenta la culta Europa. Este departamento provisional del gran Museo de Ciencias Naturales que ideó Cárlos III, y que la España estudiosa anhela ver erigido en el vasto Palacio-Museo que se ha empezado á construir en el Paseo de Recoletos, no era en verdad local á propósito para la exhibicion de esas inimitables aunque maltratadas joyas; y comprendiéndolo así un ilustrado Intendente de la Real Casa y Patrimonio, á quien halló propicio el sabio artista que en 1838 desempeñaba el cargo de Director del Real Museo de Pintura y Escultura (1), verdadero autor del pensamiento de destinar dichas alhajas al estudio de la juventud dedicada á las bellas artes, promovió la importante medida de trasladarlas al gran Museo del Prado; operacion que á pesar de reiteradas reales órdenes, expedidas en 11 de Enero, 11 de Mayo y 28 de Abril de 1839, no se logró llevar á efecto hasta el mes siguiente de Agosto de este mismo año; tanta fué la oposicion que á desprenderse de aquellos objetos hizo la Junta gubernativa del Museo Nacional de Ciencias Naturales (2).

Deseando el Intendente del Real Patrimonio revestir de todas las solemnidades necesarias el acto de la entrega de las alhajas al Director del Museo del Prado, D. José de Madrazo, hizo que el cura del Real Palacio, D. Antonio Cassou, y el ingeniero D. Rafael Amar de la Torre, catedrático de la Escuela de Minas, fueran de Real órden nombrados para presenciarlo *como personas inteligentes en la materia.* Verificóse dicho acto el dia 14 de Agosto, concurriendo á él, como individuos de la Junta gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, que hacia la entrega, D. Andrés Alcon, D. Donato Garcia, D. Pascual Asensio y D. Mariano de la Paz Graells; como nuevo depositario de los preciosos objetos, el referido Director del Museo; y como testigos competentes, los dos mencionados señores Cassou y Amar de la Torre. La expresada Junta gubernativa llevó redactadas sus observaciones acerca del estado actual de cada una de las alhajas que entregaba, y formado un nuevo inventario de todas éstas, en que se consignaron la descripcion del Inventario remitido en 1815 á París (copia literal del antiguo Inventario de 1774, con su mismo justiprecio), las notas de la embajada con que aquel inventario habia sido devuelto, y las nuevas observaciones de la Junta, lo firmaron todos los concurrentes, pasando luégo este documento original al Archivo general de la Real Casa para descargo del Museo de Ciencias Naturales y cargo del Director del Museo de Pintura y Escultura, en cuyo archivo particular quedó la correspondiente copia, autorizada por el Intendente Piernas.

El citado Director del Museo del Prado custodió las alhajas en unos escaparates colocados en los ángulos de una de las piezas bajas de Poniente, que desde entónces tomó el nombre de los preciosos objetos allí depositados, y se llamó *Sala de Alhajas*. El público podia contemplarlas por los cristales de aquellos armarios, en sus tablas ó andenes; pero causaba el verlas más pena que complacencia, por el estado en que se hallaban. Era aquello una verdadera enfermería de gloriosos veteranos del arte suntuario: allí estaban los preciosos vasos de la escuela de Cellini, cuidadosamente colocados sí, pero mutilados, con sus asas al pié muchos de ellos, con las tapas desprendidas otros, con las preciosas guarniciones abolladas ó movidas, privados algunos de las lindas figurillas de esmalte ó de oro que graciosamente los decoraron... Pero un mal entendido espíritu de economía dominaba á la sazon en las altas dependencias de la Casa Real, y excusado era solicitar cosa alguna en pró de las asendereadas alhajas, de aquellos probos pero vulgares administradores, que rivalizaban en celo por reducir los gastos de representacion de la corona de España al nivel de las grandezas de los hacendados de lugar. Con decir que en ese mismo año de 1839, para hacer un gasto de 70 reales, que era lo que venia á costar una tirada de 500 papeletas de entrada al Museo, tuvo el Director D. José de Madrazo, artista considerado en toda Europa y lisonjeado con títulos académicos de Italia, Francia y Alemania, que solicitar el beneplácito de la Intendencia, la cual, prévia formacion del *indispensable expediente, se sirvió* aprobarlo en 16 de Mayo de dicho año (3), está dicho todo: bajo el imperio de la tiranía burocrática llevada á tan increible grado de mezquindad, hablar de la restauracion de aquellas joyas hubiera pasado por un verdadero desacato.

Trascurrieron veintisiete años: en 1866 la Administracion Patrimonial se hallaba en distintas manos, aunque no pródigas en conceder recursos para mejorar el Museo. Era Director de éste D. Federico de Madrazo, el cual, condolido de que alhajas de tanto mérito artístico y tan ingente valor, estuviesen oscurecidas en aquellos humildes escaparates donde en un principio se colocaron, y en el lastimoso estado en que fueron traidas, representó á la referida

---

(1) Era éste el Excmo. Sr. D. José de Madrazo, primer pintor de Cámara de S. M., á quien debió el Museo del Prado infinitas mejoras que la fama pública pregona, y que no le incumbe al autor de esta monografía encarecer.

(2) Consta esta oposicion, persistente aunque respetuosa, en documentos del Arch. del Museo del Prado, Leg. referente al año 1839.

(3) Es histórico: existe la documentacion de este hecho inverosímil en el Arch. del Museo, Leg. del año 1839.

Administracion Patrimonial, y con anuencia de ésta, dispuso que se limpiaran y compusieran, dentro del mismo Museo, las que eran susceptibles de una restauracion sencilla y pronta, sin poner, ni menos quitar, pieza alguna. Desempeñó esta delicada operacion, improvisando en el mismo despacho de la Secretaría del Museo un abreviado taller, el jóven platero D. Pedro Záldos, aprovechado alumno tambien en la Escuela especial de Pintura y Escultura de Madrid, más movido de generoso amor al arte que de idea alguna de lucro, dado que ejecutó su meritoria obra casi de balde: lo que consignamos aquí gustosos en honra de tan desinteresado artífice. Restituidas así en parte á su prístino brillo la mayor parte de las ricas preseas, herencia del Delfin Luis, fueron colocadas en 1867 en dos grandes y hermosos escaparates ochavados, diáfanos en todo su contorno y de elegante forma de linterna, invencion y traza de nuestro hermano el reputado arquitecto D. Juan de Madrazo, los cuales contribuyen al ornato de la larga galería principal, consagrada á las obras maestras de los pintores españoles é italianos.

En el escaparate que mira hácia la entrada del salon están los objetos de orfebrería propiamente dicha, en que se comprenden vasos, tazas, copas y copones, tibores, perfumadores, pomos, salvillas, jarros, urnas, saleros, vinagreras, fuentes, bandejillas, conchas, platillos, barcos, huevos, cofrecillos y otros recipientes en que lucen las más bellas y preciadas piedras duras y gemas, el diáspero sanguíneo, el jaspe oriental, el ónice, la ágata, el lápislázuli, el jade, el prasio, la cornerina, la amatista, etc., con preciosas guarniciones de oro y plata, cinceladas y esmaltadas, figurando bichas, amores, sierpes, séres fantásticos, follajes, grutescos, con incrustaciones ora de pedrería fina, ora de camafeos y piedras grabadas; primorosos ejemplares todos del arte de los Caradossos, Cellinis y Fiorenzuolas. Hay en este escaparate 71 objetos de los 86 que contiene el inventario del tiempo de Cárlos III, y de los 78 que fueron entregados al Museo del Prado; 32 en el anden inferior, 27 en el medio y 12 en el superior.— El otro escaparate que mira al final de la galería contiene las alhajas ó vasos de cristal de roca. Estos objetos, más frágiles que los otros, y por lo mismo más echados á perder en los viajes de ida á Francia y de regreso á Madrid, fueron tambien casi todos compuestos por Záldos: de 47 entregados al Museo lucen expuestos al público 41: 20 en el anden inferior, 14 en el medio y 7 en el alto. Las formas que en ellos dominan son el barco ó nave (tan frecuente en la vajilla de los pasados tiempos), el carro, la taza, el ave, el delfin, la sierpe, el perfumador, el jarro, el canastillo, el cáliz, la bandeja, el frasco, la salvilla, el azafate y la flamenquilla. Si no fuera porque la procedencia de esos objetos se halla oficialmente consignada en los documentos que dejamos citados como herencia del Delfin de Francia, creeríamos haber visto descritos algunos de ellos en el inventario del abundantísimo tesoro que dejó Felipe II, entre los llamados en aquel tiempo *vasos bernegales*, esto es, de boca ancha y ondeada. No pocos tienen preciosas guarniciones, debidas sin duda á excelentes orífices, y no ceden en mérito artístico á los celebrados ejemplares del *Gabinete de gemas* de la galería de Florencia, del *Tesoro imperial* de Viena y del *Grüne Gewölbe* de Dresde. En estos escaparates tan adecuados pueden las alhajas del Museo ser estudiadas, y áun dibujadas con toda comodidad, sin necesidad de sacarlas fuera.

II.

Hay entre las alhajas que ocupan la tabla baja del primer escaparate, un precioso salero, al cual consagramos la presente monografía. Los inventarios de los reinados de Felipe V y Cárlos III describen esta joya de distintos modos, pero la mejor descripcion es la más antigua.

En 1746 la hallamos mencionada de esta manera: «Una copa ovalada con pie de piedra agatha, en que ay dos »guarniciones, la una en el lavio, y la otra en el pie, con quatro Delphines, y sobre él una Sirena, que mantiene »la copa, con otro devajo de esta; cuya caveza y cola es de color de aljofar; el medio cuerpo, brazos y caveza de la »Sirena de color de oro; y lo restante esmaltado de lo mismo con distintos adornos y guarniciones, en que están »engastadas ciento ochenta y quatro piedras, las ciento setenta y nueve rubíes, y las cinco restantes diamantes. »Tiene diez dedos de alto; y caja de felpa verde.»

En 1774 la descripcion es más confusa: «N. 69. Más, otro vaso en forma de Salero äobado, y pie de piedra agatha, »el bajo. Tiene su guarnicion al canto, compuesta de una Sirena, à la parte de abajo un delphin: el pie una especie »de peana con quatro sierpes que sirben de pies, todo de oro esmaltado de verde, negro y rojo, guarnecida la Sirena

»con cinco diamantes, fondos los tres, y los dos rosas, la falta uno, todos jaquelados; el mayor hechura de almen-»dra, de dos granos: otro en lisonja de grano de area; y los restantes de varios tamaños; tiene ciento y ochenta y »seis rubíes de varios tamaños; y de oro 13 onzas poco mas ó menos, que todo con la piedra de dicho vaso y su caja, »vale 16.763 rs. 10 mrs.»

El inventario que sirvió para hacer la entrega al Director del Museo del Prado, como copia del de 1774, reproduce el texto de aquel con todos sus defectos. — La nota puesta por la embajada de España en París á esta partida, dice: «Faltan dos piezas, lo demás está bien.» — Y las observaciones que sobre esta misma alhaja hace la Junta gubernativa del Museo de Ciencias Naturales al entregarla, son textualmente estas: «Conforme. Faltan cinco piedras, entre »ellas 3 diamantes, pero de estos existen los dos mayores: hay 177 rubíes balajes labrados y entre ellos alguno »oriental, distribuidos en las guarniciones y Sirena, faltando uno en el cuerpo de esta y los ocho restantes corres-»ponden al delfin, que falta. La ágata del vaso de ónice oriental, notable por sus muchas fajas; tambien lo es el »pié. Parece falta sólo una pieza, que seria el delfin sin duda alguna, pues no se halla semejante adorno. El mayor »diámetro de la taza es de cuatro pulgadas y media línea, y el menor de dos pulgadas y siete líneas.»

Estas descripciones, cotejadas entre sí, se completan, y en algunos particulares se contradicen. La que dá más cabal idea de la forma general del objeto es, como se ha visto, la del inventario de Felipe V, pero la mas científica es la que se desprende de las observaciones de la Junta gubernativa del Museo de Historia Natural. Comparando estas descripciones con la alhaja original, resulta: que ésta presenta en el canto de la piedra aovada superior, que sirve de salero, dos pequeños agujeros, próximos á una de las extremidades de su eje mayor, en los cuales debió sujetarse originalmente alguna pieza de cuya hechura no podemos hoy formarnos idea; que cuando la alhaja vino por primera vez á España estaba ya incompleta, porque la descripcion que de ella se hizo en tiempo de Felipe V no menciona ese objeto, que visiblemente falta; que ya entónces le faltaba tambien un diamante de los seis que tuvo en su primitiva integridad; que luégo, andando el tiempo, perdió el delfin que estaba colocado á los piés de la Sirena, un rubí del cuerpo de ésta, y tres diamantes de los que estaban engastados en el delicado aderezo de la misma; mermas que sin duda ocurrieron de resultas de haber ido la joya á París y vuelto á Madrid sin su estuche. Los parajes que ocupaban las piedras que se desprendieron desde que la joya salió del taller del artífice hasta el dia de su ingreso en el Museo del Prado, están patentes en los agujeros que por ser la figurilla hueca se ven hoy, uno sobre su pecho derecho, dos sobre las clavículas, en el collar, y otros dos en la parte anterior de los brazaletes. En cuanto al número de los rubíes esparcidos por todas las piezas del aderezo de la Sirena y en las guarniciones de la taza superior y del pié, confesamos que su recuento ha agotado nuestra paciencia: los guardajoyas de D. Felipe V sumaron 179, los de D. Cárlos III 186; este mismo número sacó la Junta gubernativa del Museo de Ciencias Naturales cuando hizo la entrega en 1839, si bien expresando que por faltar uno en el cuerpo de la Sirena y los ocho que contenia la pieza del delfin perdido, quedaban sólo 177. Nosotros no contamos sino 173 rubíes, segun se verá en la descripcion minuciosa que pasamos á hacer de esta alhaja, que bien merece alguna prolijidad.

III.

Las quimeras que en los asuntos puramente decorativos empleaban los artistas de la antigüedad, y siguiendo á éstos los del Renacimiento, no eran siempre tan desprovistas de sentido alegórico como generalmente se supone. Los grutescos en que aparecen tales quimeras son, por lo comun, alusivos al argumento del poema pictórico que adornan, y á esta misma regla de adaptacion se ceñian los orífices del siglo XVI al trazar los proyectos de las preciosas piezas que labraban. En la alhaja que tenemos delante es visible este filosófico propósito. El *risum teneatis* con que el preceptista venusino estigmatizaba los delirios de las imaginaciones enfermizas, que producen mónstruos sin piés ni cabeza, como vulgarmente decimos, no podia tener por objeto condenar en absoluto los graciosos encadenamientos de séres fantásticos y vegetales dibujados por hábil mano en las Termas de Tito, ni ménos puede mirarse, segun algunos lo han entendido, como una profética censura de las invenciones ornamentales de los artistas del siglo de Leon X. Proscribir semejantes fantasías seria lo mismo que obligar al genio á no salir nunca de la servidumbre de la realidad.

La Sirena, que en la naturaleza no existe, y que sin embargo es una bella quimera del genio antiguo, era un oportunísimo emblema para servir de pié á un salero en una régia vajilla. Ese hermoso y seductor monstruo marino aparece aquí, sin embargo, no como alegoría moral, sino como figura representativa de la mar, productora de esa sustancia de sódio y cloro que el salero brinda. Lo mismo hubiera podido este objeto estar sostenido por un triton ó una nereida. No es tampoco la genuina Sirena griega la que el escultor de nuestra alhaja ha elegido para sosten de su vaso: aquella constantemente se nos representa con el medio cuerpo superior de mujer y el otro medio inferior de pájaro. El artista ha adoptado la forma bizantina que vemos prevalecer en la escultura de los edificios románicos desde fines del siglo xi, es decir, ha dado á su Sirena el medio cuerpo superior de mujer y el medio inferior de pez fantástico de bifurcada cola. Bajo una y otra forma, la Sirena siempre ha sido considerada como una alegoría tropológica, destinada á amonestar al hombre á huir de las seducciones, especialmente de las del amor. Por eso se la representa tan bella y seductora en su parte superior, ocultando en el agua su naturaleza de monstruo.

Pero el arte, que todo lo embellece, ha sabido sacar partido de esta misma forma de mónstruo marino que ofrece la Sirena; y al dibujar la cola bifurcada de Aglaophona ó de Thelxinoe, ó de cualquiera de esas peligrosas encantadoras, cómplices del rapto de Proserpina, ha acertado á comunicar tanta gracia al conjunto de la quimera, á pesar de lo preternatural de su forma inferior, que la misma hechura de pez, modificada por los mórbidos contornos de la mujer, son un incentivo al cual no hubiera resistido el mismo Ulises si con él se le hubieran puesto delante en las costas de la Campania.

Muévese nuestra Sirena con donoso continente, volviendo todo el torso hácia su izquierda, como ofreciendo al paso la sal que lleva en alto en su copa ó taza de ónice oriental; echa hácia atrás la linda cabeza sonriendo graciosamente, y descubre por todas partes levantando los brazos el lujoso arreo de su persona, que en nada oculta la belleza de sus juveniles formas, completamente desnudas. Componen el aderezo, en que rivalizan el buen gusto y la riqueza asiática, una diadema coronada de plumas que ondean al viento, pendientes, collar de colgantes, brazaletes de clamasterios, manillas, cinturon y caireles que en forma de sartas contornan sus muslos. Merece este galano adorno detenida descripcion.

La diadema que ciñe su cabello, compuesto en bien ordenadas masas y recogido detrás en gracioso nudo, está formada de tres gruesos rubíes, uno sobre la frente y otro sobre cada oreja, enlazados entre sí por medio de una cinta de esmalte azul. Sobre el rubí de la frente sale el penacho de plumas blancas, cerúleas y verdes, con vetas de oro, ondeadas hácia delante con blando movimiento. Los tres rubíes de la diadema están contornados de aljófar y turquesas. Del mismo rubí de la frente cuelga una gruesa perla. Los pendientes son de oro, de forma de perilla y punzon: el izquierdo se supone oculto por el cabello, mediante la inclinacion que hácia este lado tiene la cabeza; el derecho aparece entero, y se mueve graciosamente al mover la figura.

El collar ceñido á la voluptuosa garganta de esta hermosa quimera, se compone de varias piezas. Alternan en su contorno ocho piedras preciosas, cuatro circulares y cuatro en losanje, entre sí unidas con hojuelas de aljófar y esmalte verde, y todas contornadas de turquesas. Todas esas piedras son rubíes, ménos las dos que caen sobre las clavículas de la Sirena, que eran diamantes y se desengastaron en el viaje forzado de la bella mujer-pez á las orillas del Sena. Cuelgan del collar propiamente dicho, en los puntos que ocupaban los dos diamantes referidos, dos sartas de perlas, que vuelven por debajo de cada brazo á unirse en la espalda en un grueso rubí pendiente del centro del collar, en el paraje donde se supone estar su broche. Cada una de estas sartas tiene cinco gruesas piedras engastadas á trechos; un rubí cuadrado encima de cada pecho de la Sirena, otros tres — dos en losanje y uno ovalar en medio, mayor — debajo del brazo, y una esmeralda sobre cada omóplato. Del rubí que pende del broche cuelga una perla, y otra de cada rubí ovalar de debajo del brazo; y además cuelga sobre cada hombro hácia la espalda, prendido tambien del collar, otro rubí aovado guarnecido de turquesas y esmeraldas. Del rubí circular del collar mismo que cae sobre el hoyuelo de la garganta, pende otro rubí pequeño, cuadrado, y de éste un grueso diamante en forma de almendra, guarnecido de hojuelas de esmalte verde y aljófar. Del diamante que, á guisa de medallon, adorna el pecho, pende una perilla formada de una gruesa perla y una turquesa debajo.

Los brazaletes del aderezo de la Sirena son tambien joyas de oriental riqueza. Presenta cada uno de ellos cuatro piedras gruesas, ovalares y cuadradas, en órden alterno: de estas piedras, tres son rubíes, la cuarta un diamante, que caia á la parte anterior de la figura y que tambien se desengarzó ántes de venir la alhaja al Museo del Prado. Guarnécenlas menudas turquesas y únenlas entre sí unas hojuelas de linda forma que llevan en el centro un boton

de esmeralda. Del rubí que cae hácia el hombro salen dos cadenillas de aljófar que rematan en dos rubíes almendrados, contornados de esmeraldas, con sus perillas de perlas: elegante clamasterio de joyas gemelas, del más gracioso efecto.

Las manillas ó pulseras presentan asimismo cada una de ellas cuatro rubíes cuadrados, unidos por medio de hojuelas de aljófar y esmalte verde, y contornados de aljófar.

El cinturon es, despues del collar, la pieza de mayor riqueza: es una ancha zona de esmalte verde con filetes de oro, guarnecida de aljófar; compónese de dos mitades abrochadas en la parte anterior y en la posterior de la figura. El broche delantero es un floron de hojuelas blancas, verdes y azules, ocupando el centro un diamante en losanje, del cual pende una rica joya de rubí contornada de hojas verdes, con otro pequeño rubí encima y perilla de perla. El broche de atrás ó dorsal forma otro floron de hojas verdes contornadas de oro, con un grueso rubí en el centro y una perla por perilla. Cada una de las mitades de la zona que abarca y acaricia la grácil cintura de la Sirena, presenta cinco rubíes: uno rectangular en el centro, mirando á la cadera, dos triangulares á los extremos, y dos ovalares pequeños que los juntan. Del rubí rectangular del centro pende un pinjante de rubí oval, guarnecido de hojuelas de esmalte y aljófar, con su perilla de perla.

La parte del cuerpo de la quimera donde está la conjuncion del torso con los muslos, afecta formas heteróclitas, pero bellas, de mujer y de pez marino, y aparece contornada de oscuras algas, de esmalte negro azulado, formando vértice en la cadera, y en este vértice se halla con elegancia suma prendido el caprichoso adorno que ciñe los muslos de la seductora hija de Aquelóo. Estos dos pinjantes femorales forman con sus clamasterios unas sartas hasta cierto punto semejantes á las que contornan los arranques de los brazos, pasando por los pechos á la espalda, y se compone cada uno de ellos de un largo hilo de perlas que dá vuelta al muslo y cuyos dos extremos se juntan en la cadera. Lleva este hilo en el arranque ó broche un grueso rubí; otros dos más abajo—uno hácia delante y otro hácia atrás;—entre estos dos un clamasterio con un rubí más pequeño, y pendiente del rubí de delante otro clamasterio mayor, con dos rubíes, uno sobre otro. Los seis rubíes de cada pinjante están guarnecidos de aljófar, pero el más alto, que hace de boton ó broche, lo está de hojuelas verdes.

Todas las piezas del aderezo de la Sirena que acabamos de describir, están, á pesar de su riqueza, dibujadas con tan exquisito gusto, que léjos de abrumar al bello mónstruo, dan á sus delicadas formas un realce verdaderamente voluptuoso. Debemos, en cuanto al lujo de estas joyas, advertir, que sólo son verdaderas los diamantes y los rubíes, y que toda la demás pedrería, como las esmeraldas, las turquesas, las perlas y los granos de aljófar, son meras imitaciones hechas con el esmalte, pues dada la proporcion de todas las referidas piezas, no hay en el arte del joyero medio de contornar con turquesas y perlas verdaderas tan diminutas piedras; así las que guarnecen dichas piedras y forman las sartas ó hilos, son microscópicos globulillos de esmalte azul claro y de esmalte blanco.

Las piernas de esta Sirena, que son, como queda dicho, dos colas de pez enroscadas, aparecen cubiertas de escamas verdes de brillante esmalte, y provistas cada una de ellas de cuatro aletas: una grande, azul y verde; otra algo menor, encarnada; otra pequeña, más abajo, verde; y la última, aún más pequeña, hácia el fin de la cola, de color cerúleo: todas contornadas de oro. La cola remata en una especie de hoja ancha azul, contornada de oro tambien. Por estas extremidades, por las roscas de la cola, suavemente ceñidas á la superficie convexa de la peana, y por una barreta esmaltada de azul y oro en espiral, que parte de debajo de la aleta más alta del muslo derecho y encaja en la ágata del pié del salero, está sujeta á su base la linda figurilla.

Ahora debemos describir la taza ó vaso que levanta la Sirena sobre su cabeza, y la peana en que insiste.

La taza oval, que es el salero propiamente dicho, de hermoso ónice oriental con fajas blancas que corren paralelamente de uno á otro extremo de su eje mayor, está esmeradamente labrada y bruñida y tiene en la parte inferior un pequeño resalto que figura su asiento. Lleva en su labio una rica guarnicion de oro, esmalte y piedras preciosas. Esta guarnicion se compone de una cinta de oro con delicados filetes de esmalte azul celeste, colocada verticalmente, de la cual sale en sentido horizontal, agrandando el diámetro de la taza, un calado de graciosas hojas blancas, verdes y azules, interpoladas con granos de rubí. Son los rubíes de esta guarnicion, 32. En el borde de la taza, á la parte interior, se divisan, junto á una de las dos extremidades en que coloca la Sirena sus elegantes y afiladas manitas, los dos agujeros, equidistantes del eje, donde, segun dejamos manifestado arriba, se sospecha que pudo estar sujeto algun adorno en el estado primitivo de la alhaja.

El pié de esta es una ágata-plasma, aovada, y colocada en el mismo sentido que el vaso superior, y su guarnicion

forma un elegante perfil, que desgraciadamente no luce en nuestra litocromía, por causa del punto de vista demasiado alto desde el cual está copiado el objeto. Es esta preciosa guarnicion de oro cincelado, esmaltada de blanco, verde, azul claro, azul oscuro y cerúleo, salpicada de rubíes y sostenida en cuatro delfines con cola de dragon bifurcada. Compónese de varias molduras de resalto, una escocia y un toro: las molduras resaltadas de la parte superior llevan un cordoncillo de hojas blancas y verdes con 32 rubíes y toques de esmalte azul imitando al zafiro. La escocia presenta gallones de oro de relieve, esmaltados de verde esmeralda, con 16 botoncillos de rubí á trechos, contornados de aljófar. El toro ó cordon inferior está adornado con caprichosas palmetas de acanto, de esmalte blanco y verde esmeralda, unidas entre sí con 20 chatones ó clavos de rubí, cairelados de turquesas; y estas palmetas llevan en su centro gallones de esmalte azul oscuro con un resalto en medio de esmalte blanco vareteado de oro. Los cuatro animales quiméricos que sostienen este elegante pié, delfines ó dragones, tienen el arranque del cuerpo de follaje, de esmalte azul ultramarino y oro, y el remate en forma de cola bifurcada de serpiente, retorcida y cubierta de escamas de verde cerúleo, con palmetas de oro en la extremidad; sus cabezas aparecen coronadas con crestas de aljófar, y sus enormes bocas, abiertas, armadas de dientes de lo mismo; sus ojos son de rubí, y las aletas que tienen junto á las orejas, de oro bruñido.—La misma advertencia que hicimos al terminar la descripcion del aderezo de la Sirena, respecto de la materia con que imitó el artífice la esmeralda, la turquesa y los granos de aljófar, debemos hacer ahora: estas preciosas sustancias se hallan en toda la guarnicion del salero fingidas por medio de esmaltes; y admira en verdad cómo el aventajado alumno del arte de Cellini pudo obtener de la destructora virtud del fuego, en la imperfecta hornilla del siglo XVI, la sorprendente uniformidad de tamaño que observamos en los diminutos globulillos blancos y azules de que toda la alhaja está cuajada.

Hemos dicho, copiando las imperfectas descripciones de los inventarios de 1746 y 1774, que en su estado primitivo tenia la Sirena al pié un delfin. Ya advirtieron su falta el que custodió las alhajas en París ántes de su embalaje para ser devueltas á la corona de España, y la Junta gubernativa del Museo de Ciencias Naturales al entregarlas al Museo de Pinturas del Prado. Nótase en la ágata convexa del pié del salero el lugar donde ese delfin estaba sujeto, y es un agujero hecho delante de la estatuilla, entre sus dos colas. Puesto allí aquel adorno, debia causar excelente efecto, llenando el espacio que entre las colas y la peana queda hoy excesivamente desguarnecido.

Cúmplenos decir algo ahora acerca del procedimiento industrial empleado en este precioso objeto.

IV.

Aunque el Cellini, por la prodigiosa variedad de sus conocimientos, comprendió bajo el nombre de Orfebrería muchas artes juntas, como son la labra de las piedras duras y gemas, la del oro y plata al repujado y á cincel, la fundicion, el esmaltado, el grabado en hueco, etc., en nuestra alhaja, propiamente hablando, se reunen tres artes distintas, la orfebrería escultórica, el arte lapidaria y la de los esmaltes. Sin ser un excelente escultor en oro no habria podido hacer su autor la linda estatuilla de la Sirena: sin el arte lapidaria y el esmalte no habria formado el precioso y rico aderezo que la engalana, ni matizado de translúcida pasta la bifurcada cola y las aletas de que está provista, ni compuesto la elegante guarnicion de la taza que lleva en sus manos y del pié que la soporta, ni labrado el ónice y la ágata de estas hermosas piezas. La escultura y el esmalte son, sin embargo, los que más sobresalen en esta obra, porque la joyería que la adorna es en ella un mero accesorio, y el trabajo del lapidario aparece limitado á obtener superficies perfectamente bruñidas.

¿Cómo está formada la pequeña estátua de la Sirena? Sólo despues de leer y releer con pertinaz reconcentracion de espíritu el tratado de orfebrería de Benvenuto Cellini hemos logrado convencernos de que esta preciosa figurilla ha podido ser esculpida en hoja de oro repujada á mazo. Creiamos en un principio que habria sido fundida, y hasta nos causaba maravilla que una obra de este género pudiera suscitar dudas acerca del método empleado en su formacion. No teníamos presente la extraordinaria perfeccion que alcanzó el arte del repujado en manos de los orífices italianos y franceses de principios del siglo XVI, ni las contrarias opiniones emitidas por los anticuarios más expertos

acerca de obras de épocas muy anteriores (1). No recordábamos tampoco la máxima del sabio conde de Laborde: «en la orfebrería, la fundicion y el cincelado son procedimientos muy pobres; sólo el repujado puede llamarse arte de ilimitados recursos (2).»

La Edad-media produjo gran número de obras de escultura de pequeñas dimensiones labradas por este fecundísimo procedimiento. Los plateros de Limoges, ya en el siglo XIII, hacian sin valerse de la fundicion estatuillas y figuras de alto relieve de cobre, no desprovistas de mérito. Hay imágenes de aquella fabricacion en que las cabezas están ejecutadas al repujado y los cuerpos son de madera revestida de hoja de oro. El erudito Labarte cita una estátua de la Vírgen, de la coleccion de M. Sellière, alta 52 centímetros, como una muestra selecta de este género de escultura; y aunque añade que son raros los ejemplares de bulto de esta dimension, nos basta reconocer que los hay para convencernos de que ya mucho ántes del tiempo del Cellini el arte del repujado no se aplicaba solamente á los bajos y altos relieves. Hoy reconocen todos los hombres versados en la historia del arte y de las artes industriales, que en el siglo XVI, época á que indudablemente pertenece nuestra alhaja, como luégo veremos, todos los trabajos esmerados de la orfebrería se ejecutaban por medio del repujado. El gran maestro en esta arte, cuyo nombre nos vemos precisados á citar de contínuo, el inmortal Benvenuto Cellini, nos asegura en su excelente TRATTATO SOPRA L'OREFICERIA, ya citado tambien, que este procedimiento era el que en su tiempo usaban todos los plateros de Francia é Italia; que él por su parte no usaba otro alguno para la fabricacion de las joyas, vasos y figurillas de oro y plata; que sólo empleaba la fundicion para las asas de dichos vasos, para las bocas de los jarrones y las piezas de aplicacion.

Este mismo ingenioso artista nos explica detalladamente el método que usaban él y el famoso Caradosso de Milan para conducir á buen término estas obras de pequeñas dimensiones *(minuterie)* en que tanto se deleitaba: y como una de las cosas que más interesa saber, para persuadirse de que realmente pueden obtenerse por el repujado figurillas tan perfectas, es de qué manera lograban ellos que no apareciese en sus obras señal alguna de soldadura, extractaremos brevemente lo que dice en su Cap. v, donde trata de la joyería propiamente dicha y del arte de trabajar al repujado y cincelar las hojas de oro y plata *(lavori di piastra)*, para hacer con ellas las figurillas que decoran las alhajas y sacar las estatuitas que entran en la composicion de las piezas pequeñas de orfebrería. En este capítulo describe el célebre salero de oro que labró para Francisco I, cuyas figuras principales, Neptuno y Berecyntia, tienen cerca de 20 centímetros de altura. — Despues de haber repujado la hoja de oro hasta el punto de darle todo el relieve de la escultura de bulto, lo cual se obtiene más facilmente de lo que se piensa, merced á la ductilidad del metal y á la ley que para él prescribe el autor, destacaba el Cellini la figura del campo de la hoja recortando todos los sobrantes, y procedia á la union de los bordes que estaban en perfecta yuxtaposicion. Esta operacion, que llama él *rammarginare* (como si dijéramos *remarginar* ó juntar las márgenes ó bordes), es una de las más delicadas de la orfebrería, porque es menester que no aparezca la pieza como soldada, sino que el paraje donde estaba la solucion de continuidad se presente como formando un cuerpo único é íntegro. Esta esmerada soldadura se hacia del modo siguiente y se llamaba *soldar por medio del calor (saldare a calore)*: formábase una mezcla de cardenillo, sal amoniaco y bórax, se pulverizaba y liquidaba en una vasija vidriada con un poco de agua, y empleándola como un color cualquiera, se la extendia por las junturas que se querian unir, dando encima un ligero baño de bórax puro. Metíase despues el trabajo en el hornillo, preparado como para esmaltar, y cuando empezaba á enrojecerse el metal, se le hacia aire, procurando que la llama se replegase sobre el objeto, y en cuanto se advertia que empezaba á flamear y moverse la película superior del oro *(la prima pelle)*, se le rociaba ligeramente con agua fresca. En seguida, lo mismo el Cellini que el Caradosso ponian la obra en un baño de vinagre blanco muy fuerte con un poco de sal, y allí la dejaban toda una noche, con lo cual á la mañana siguiente aparecia la figura blanqueada y limpia de toda mancha de bórax. Llenábase despues la estatuilla de estuco, compuesto de pez griega, cera vírgen y ladrillo pulverizado, y comenzaba el trabajo á cincel para conducir la obra al último grado de perfeccion posible. Si al labrar con el cincel acontecia que

(1) Entre cien ejemplos que podríamos citar, elegiremos uno. El procedimiento empleado en las soberbias puertas de bronce del costado de Mediodía de la catedral de Augsburgo, ha sido asunto de gran controversia. M. Labarte, en su *Descripcion de la coleccion Debruge Duménil (Introd.*, p. 55), habia afirmado que eran de fundicion; pero el respetable juicio de Viollet le Duc *(Lettres adressées d'Allemagne*, p. 59) y de Alf. Darcel *(Excursion artistique en Allemagne*, p. 133), ha sido de tanto peso para el ingenuo autor de la HISTORIA DE LAS ARTES INDUSTRIALES EN LA EDAD-MEDIA, que por fin ha confesado su error, y ha reconocido haber sido aquellas puertas labradas al repujado.

(2) *De l'union des arts et de l'industrie*, t. II, p. 481.

el oro se abriese ó agujerease por algun lado, estas roturas se soldaban con liga *(lega)*, composicion de oro fino, plata fina y cobre.—Con este procedimiento, que confiesa el Cellini haber aprendido del Caradosso, la obra en rigor no ofrece soldadura, sino que viene á hacerse toda de una pieza, «porque es tal la virtud del cardenillo (dice) mezclado con la sal amoniaco y el bórax, que sólo alcanza á mover y regenerar la película del oro, y como esta película forma un todo homogéneo sobre la juntura de los dos bordes contrapuestos, no hay quien sea capaz de conocer dónde estaba dicha juntura.»—Este fué el método de que el gran artista florentino se sirvió para labrar las dos estatuillas de Neptuno y Berecyntia, de 20 centímetros, en el salero del rey Francisco I.

Respecto del esmalte que tan precioso realce dá á la parte inferior de nuestra Sirena y á las dos guarniciones, superior é inferior, de la alhaja, sólo una cosa haremos observar: la nitidez con que está aplicada la pasta translúcida á las partes nieladas para recibirla, y la gran brillantez del esmalte rojo, que es el que más dificultades ofrece al artífice. Este esmalte era reputado por el mismo Cellini como una verdadera conquista del arte moderno: los antiguos, dice, no tuvieron conocimiento del esmalte rojo translúcido, el cual fué casualmente descubierto por un alquimista, que queriendo hacer oro, juntó varios metales, y de la fusion de todos ellos obtuvo un sedimento de vidrio rojo de bellísimo tono. El esmalte rojo translúcido no se adhiere más que al oro, á diferencia de los otros esmaltes que se unen lo mismo que al oro á la plata. Este esmalte requiere grandes precauciones y mucho esmero en el artífice, porque el punto de color que se le quiera dar depende del modo de cocerlo y de saber lo que se ha de practicar cuando con el último fuego se torna amarillo. La tez cristalina de todo esmalte se obtiene del hornillo en reiteradas operaciones, y en éstas se ha de proceder por grados, de manera que ni éntre al fuego repentinamente, ni salga de súbito del fuego al aire frio; pero el esmalte rojo necesita que al darle el fuego último, que es cuando se vuelve amarillo, y tánto que se confunde con el oro, se le haga aire para que rápidamente se enfrie; entónces se vuelve á introducir en el hornillo con fuego de muy pocos grados, y poco á poco va recobrando el color rojo. En cuanto llegue al tono que se desea, se debe sacar del fuego prestamente y darle aire de nuevo para que en seguida se vuelva á enfriar; de lo contrario, el exceso del calor le hará ponerse casi negro.

La aplicacion que hizo del esmalte rojo el artífice autor de nuestra alhaja, fué en verdad felicísima: dándole un punto de color que rivaliza con el rubí oriental, matizó con él dos de las aletas superiores de la cola de la Sirena, las cuales, contornadas de oro, se destacan sobre el esmalte verde de dicha cola, bifurcada y escamosa, animando aquel conjunto, que de otra manera hubiera resultado oscuro y triste.

Al describir esta alhaja con tanta prolijidad y aficion, muy á menudo se nos ha ocurrido si en su época feliz, á saber, cuando adornaba quizá la mesa de los Valois-Orléans y de los gloriosos ascendientes del primer Borbon de España, habrá llegado á ser alguna vez tan contemplada y estudiada, y tan admirada como de nosotros lo es hoy en su modesto escaparate del Museo del Prado. Ahora que consignamos por escrito la misma pregunta, la respuesta que nos damos á nosotros mismos se desprende de las consideraciones que pasamos á exponer.

V.

No vamos á hacer una compilacion de las noticias diseminadas en los escritos de Paul Lacroix, conde de Laborde, Miss. Strickland, Labarte y Mad. Barrera, acerca del lujo desplegado por los soberanos de Francia, Inglaterra, Alemania, Italia y España en el siglo XVI. Queremos solamente señalar el apogeo de las alhajas de gusto artístico y su decadencia en la orgullosa corte del Sena.

Luis XI habia hecho alarde de la más sórdida avaricia, mandando se le sirviese la comida en vajilla de peltre, y ostentando como únicas joyas de su atavío personal las imágenes de plomo *(enseignes)* que adornaban su mugriento sombrero; y pocos años despues, Luis XII superaba á la mayor parte de los monarcas del continente en magnificencia y elegancia. La aurora del Renacimiento artístico, que cual nuevo sol habia de alumbrar la Francia de Francisco I, crecia en intensidad por la discreta proteccion que á los artistas concedia el famoso cardenal d'Amboise. Merced á su poderosa influencia, tomaba una nueva faz el arte de la joyería y la orfebrería: los objetos que llevó á Francia de Milan y Génova, los artistas italianos que llevó á su patria, introdujeron en la alta sociedad

francesa el estilo ultramontano que tantas maravillas creó poco despues en la corte de los Valois-Orléans desterrando el estilo flamenco, ya algo desacreditado desde las expediciones de Cárlos VIII y Luis XII á la privilegiada Península donde tuvieron siempre su cuna la inspiracion y el buen gusto. No poco contribuyó á desarrollar desde los primeros años de la décimosexta centuria el lujo artístico del Renacimiento italiano, y á fomentar el ejercicio de la orfebrería de nuevo estilo entre los plateros de Paris, el decreto real *(ordonnance)*, expedido por el mismo Luis XII, que levantaba la antigua prohibicion de fabricar vajilla de cocina de plata, y tazas y jarros del mismo metal, de más de tres marcos de peso. Entónces florecieron los plateros y escultores Papillon, Michel Colombe, Jean de Paris, Arnoul du Viviers, Henri Messiers y Mathieu Le Vachet, casi todos de la capital del reino.

Pero durante el reinado de Francisco I llegaron á su apogeo la elegancia y el buen gusto artístico. No hay más que ver los retratos de este rey y de los personajes de ambos sexos de su corte, para formarse idea del carácter de sus lujosos atavíos. Damas y caballeros ostentaban cinturones, collares, anillos, medallones, cadenas de ingente valor y exquisita forma. Con razon exclamaba uno de sus contemporáneos: «esta gente se echa encima sus tierras » y molinos.»

El arte suntuario del tiempo de Francisco I y sus inmediatos sucesores, nos ofrece objetos de tanto precio por su trabajo artístico cuanto por la pedrería de que estaban realzados, y esto fácilmente se comprende si se considera que artistas como Leonardo de Vinci, el Rosso, el Primaticio y sus discípulos más sobresalientes, no se desdeñaban de dibujar los modelos para aquellas alhajas. El inventario de las de Enrique II, formado en 1560, hace mencion entre los anillos, pendientes, brazaletes y medallones, de muchos que fueron labrados por Benvenuto Cellini. Sobresalia este artista en las medallas llamadas *enseignes* que las damas llevaban en la cabeza y los hombres en sus sombreros, y en los medallones *(pendants)* que suspendian ellas al cuello. Ya en 1538 Benedetto Ramelli habia hecho un retrato del rey segun esta moda, que costó 300 libras tornesas. En el reinado de Enrique II estos medallones, tal como los describe el citado inventario, eran verdaderos portentos del arte de la joyería, en los que se veian combinados de la manera más delicada é ingeniosa, el oro, el esmalte, la plata y la pedrería de todas clases. Una de las alhajas que aquel documento describe es un medallon de oro representando varias figuras, guarnecido de diamantes rosas. Otro, tambien de oro, con fondo de lápis-lázuli, representaba la figura de Lucrecia. Otro, con marco de oro, contenia la figura de Céres en una ágata, con el cuerpo de plata y el ropaje de oro. En otro medallon se figuraba á David y á Goliat, con cabeza, brazos y piernas de ágata (1). Brantome nos dá razon de los trajes de las señoras de alta jerarquía, trasformadas en ninfas y diosas en un espectáculo con que la reina de Hungría divirtió á sus régios parientes el emperador Cárlos V, el rey de España Felipe II, hijo de éste, y la reina Doña Leonor. Las seis Orcadas llevaban sendos diamantes de media luna en la frente; Palas y sus ninfas iban vestidas de plata tachonada de perlas; Pomona, representada por una niña de nueve años, hija de una de las damas de la corte de Doña Leonor, ostentaba en la cabeza un adorno de esmeraldas, representando el fruto que á aquella diosa sirve de emblema. Al emperador y su hijo ofreció la niña palmas de esmalte verde cargadas de gruesas perlas y piedras preciosas, y lo que la misma diminuta deidad brindó á la reina Doña Leonor, fué un abanico, en cuyo centro habia un espejo guarnecido de pedrería, de una riqueza inmensa.

Las alhajas que se usaban en la corte de Inglaterra ofrecian, si cabe, mayor lujo, pero ménos gusto artístico. La riqueza desplegada en la famosa *junta del paño de oro* estaba en armonía con la extravagancia que allí privaba en otras cosas. La sala de los banquetes en que Enrique VIII obsequiaba al rey de Francia, estaba colgada de tisú de oro realzado de plata, y los marcos eran de tisú de plata bordado de oro, con un ribete de trenza de oro macizo tachonado de perlas y pedrería. Habia en aquella pieza un aparador de siete estantes llenos de vajilla de oro, sin pieza alguna de plata (2). La alfombra del trono de la reina de Inglaterra estaba bordada de perlas. Algunas veces el lujo de la corte inglesa revestia un carácter semi bárbaro: la mantilla española con que se presentó Catalina de Aragon el dia de sus bodas tenia una guarnicion de oro, perlas y pedrería, de cinco pulgadas y media de ancho, y era tan larga que le cubria una gran parte del rostro y del cuerpo. — Ningun soberano de Europa, dice Mme. Barrera, mostró jamás una pasion tan desordenada por la joyería como la reina Isabel de Inglaterra, en la que se veia tan lisonjeada, que,

(1) Mad. A. de Barrera *Gems and Jewels; their history, geography, chemistry and ana*, etc.
(2) Miss Strickland · *Queens of England.*

por la descripcion de sus alhajas y por el número y valor de los presentes que se le hicieron, se diria que apénas les debian quedar á sus cortesanos las suficientes para ataviarse, sin embargo de lo cual todos se presentaban cubiertos de ellas al pié de la letra.—El manto real y cola de María Estuardo en sus bodas con el Delfin era de terciopelo recortado, azul pálido, de seis toesas de largo cubiertas de pedrería. Iban aliviándole aquel enorme peso varias damas, y mientras ella danzó, un caballero de robusto brazo se le sostuvo, siguiéndola en todos sus movimientos por entre la apiñada muchedumbre de los convidados.—La imaginacion se hastia de esas enormes masas de metales preciosos y pedrería, que recuerdan los tiempos de Ataulpho, Eurico y Attila, y las deslumbradoras cortes visigodas del Tajo y del Garona.

Otro carácter muy distinto presenta la joyería que fomentaba en las orillas del Sena la fastuosa corte de los Valois-Orléans, y que produjo en aquella ciudad un deslumbrador renacimiento artístico émulo del de Italia, porque cuando Francisco I sucedió á Luis XII (en 1515) ya la orfebrería francesa habia alcanzado envidiable renombre. Bajo la influencia de los exímios estatuarios que habian promovido aquel renacimiento, los plateros, señaladamente los de París, labraban soberbias piezas de excelente escultura. La orfebrería parisiense marchaba á la cabeza de aquel gran movimiento artístico, al que hizo justicia el Cellini consignando con palabras explícitas en su célebre tratado que se trabajaba en aquella populosa capital más que en parte alguna, en alhajas para las iglesias, vajilla de mesa y figuras de plata de todos tamaños *(grosserie)*, y que las obras que allí se hacian á martillo alcanzaban un grado de perfeccion desconocido en otros paises.

Desgraciadamente existen hoy pocas producciones de los Damet, los Gédouyn, los Mangot, los Triboullet, etc., porque las redujeron á pasta de plata y oro necesidades supremas, como el rescate del rey Francisco I, las guerras de religion, los apuros de Luis XIV, que le obligaron á fundir lo más selecto de su plata y del tesoro de la corona de Francia, y por último la revolucion de 1793. Pero las descripciones que nos conservan los historiadores y los archivos, agregadas á los preciosos ejemplares que se han salvado de aquella triste destruccion (como les sucede á todos los objetos del siglo XVI que forman parte de la herencia del Delfin Luis enviada á su hijo Felipe V), nos autorizan á declarar que el buen gusto artístico y la verdadera elegancia duraron en la orfebrería y joyería francesa todo el tiempo que duró la buena escuela en el arte de modelar, ó lo que es lo mismo, cuanto duró la buena escultura. Esta se mantuvo floreciente bajo los reinados de Enrique II, Francisco II, Cárlos IX y Enrique III, y al compás de su sostenido vuelo fué la orfebrería produciendo, hasta fines del expresado siglo, obras de gusto perfecto y de incomparable belleza. Las hermosas favoritas de los monarcas franceses contribuian eficazmente al desarrollo de las artes en aquella época: Francisca de Foix, condesa de Chateaubriand, la duquesa de Estampes, Diana de Poitiers, eran mujeres de exquisito gusto y conocimiento del arte, y grandes protectoras de los hombres de talento. Diana de Poitiers, la favorita de Enrique II, era la aficionada que con más liberalidad los recompensaba. Su palacio de Anet contenia una coleccion magnífica de obras maestras de la joyería parisiense é italiana.

Mas en el reinado de Enrique IV la aficion á los diamantes y demás piedras preciosas hizo que en las alhajas empezara la pedrería á sustituirse á las figurillas cinceladas y esmaltadas, y esto contribuyó á que se fuera perdiendo el gusto de las alhajas artísticas. El inventario de la favorita de este rey, Gabriela d'Estrées, nos revela esta sensible depresion del buen gusto y el incipiente desarrollo de una pasion semi-bárbara por las deslumbradoras masas de oro y pedrería. Entre el gran número de piezas de vajilla de plata que aquel documento contiene, las hay cinceladas y afiligranadas, pero no se encuentra una sola que pueda señalarse como objeto de arte y que haya requerido la participacion de un buen modelador. M. Labarte que nos revela este fenómeno histórico, lo formula de la manera siguiente: la aficion á los vasos de materias preciosas, esto es, de diamantes y pedrería, habia reemplazado á la de los vasos decorados con bajo-relieves y figuras de bulto; ya no necesitaba el orífice ser un artista de mérito para alcanzar renombre; bastábale ser un hábil artesano (1).—Los siguientes párrafos del interesante libro de Mme. A. de Barrera que arriba citamos sobre la historia de la joyería en Europa, acabarán de hacer patente al lector el cuadro de la trasmutacion que sufrió esta rama del arte suntuario en Francia desde fines del siglo XVI. «La extravagancia del lujo en joyas y trajes fué tan grande, que segun nos refiere Bassompierre, en la ceremonia del bautizo de su hijo se presentó Enrique IV con un traje que valia 14.000 coronas; sólo la hechura costó 600 coronas; la ropa era de tela de oro bor-

(1) Obr. cit., tomo II, cap. VI.

dada de perlas. Llevó en aquel acto una espada cuya guarnicion y vaina estaban cuajadas de diamantes. El traje que debió lucir María de Médicis aquel dia estaba todo cubierto de adornos en que entraron 32 mil perlas y 30 mil diamantes. Valuábasele en 60.000 coronas, pero era tal su peso, que la reina no pudo hacer uso de él.—En el bautizo del hijo de Mme. de Sourdis, que se verificó el 6 de Noviembre de 1594, Gabriela d'Estrées se presentó vestida de raso negro, «tan cargada de perlas y pedrería, dice l'Estoile en su Diario, que apenas podia tenerse en pié.» El mismo escritor añade poco despues, que el sábado 12 de Noviembre vió un pañuelo de mano que un comerciante de bordados de París habia comprado para Mme. de Liancourt (la referida Gabriela d'Estrées), la cual debia llevarlo á un baile al siguiente dia, cuyo precio se habia concertado en 900 coronas de moneda contante.—La magnificencia de la corte de Francia no habia llegado nunca al grado de delirio que alcanzó durante la menor edad de Luis XIII: la nobleza que allí residia y la paz que disfrutaba la nacion eran motivos bastantes para impulsar el capricho hácia las más exageradas manifestaciones, recordándose con desprecio el lujo de la corte de Enrique IV. Entónces fué cuando se introdujo el uso del oro en los carruajes y el dorado en los edificios.»

Verdaderamente cuando la joyería se divorcia de la estética y pretende florecer sola sin el auxilio de la escultura, siempre se reproduce el natural fenómeno de que el arte suntuaria del pueblo culto se asemeja á la del pueblo bárbaro. ¿No fué, en efecto, un rey bárbaro el que erigió en París el templo de San German el *Dorado*? ¿Y qué rey merovingio ó carlovingio podríamos poner en parangon, en materia de mal gusto, con Rodulfo II, á quien se le ocurrió andando el siglo XVII la bárbara idea de hacer un paisaje todo de piedras preciosas, como un gran mosáico de diamantes, esmeraldas, zafiros, rubíes, topacios, amatistas, etc.?

La orfebrería y la joyería se separan completamente en Francia bajo el reinado de Luis XIV: hasta entónces la joyería no habia sido considerada de derecho sino como auxiliar de la orfebrería, porque si bien desde los dias de Enrique IV empezaba á prevalecer, como hemos dicho, la riqueza sobre el gusto, esto no constituia regla general. Pero en el reinado de Luis XIV se hizo exclusiva la aficion á la pedrería, que en los reinados anteriores habia empezado á manifestarse; de modo que cuando esto se verificó, los trabajos del escultor, ántes aplicados en figurillas de oro y esmalte á las alhajas de mesa y de tocador, cayeron completamente en desuso; la pedrería vino á ser el objeto principal de la joyería, y el orífice, ocupado ya sólo en cincelar guirnaldas, florecillas y adornos de todo género, quedó rebajado al empleo de auxiliar del joyero. Por esta sencilla razon, prosperando la joyería, decayó el arte del orífice y del platero; y aunque la platería floreció un momento en su decadencia, gracias á las elevadas miras del mismo Luis XIV y del cardenal Mazarino, produciendo artífices tan eminentes como Claude Ballin, Nicolas Delaunay, Girard Debonnaire, Lescot, Cousinet, Texier de Montarsis y los Villers, puede asegurarse que el arte escultórico llegó á los umbrales del siglo XVIII dando completamente al olvido la pureza del estilo. La joyería entre tanto, por la elegancia de las formas, la delicadeza de la ejecucion y la riqueza de la materia, seguia aún produciendo obras fascinadoras á merced del capricho y de la moda, siendo la única que prosperaba entre todas las artes industriales; de suerte que los joyeros franceses, á despecho de la decadencia del estilo, ofrecian á aquella alucinada corte, ansiosa de relumbrones, alhajas de dibujo gracioso y de maravillosa conclusion, muy apreciadas hoy de los aficionados.

Esta rápida historia de la decadencia de la orfebrería en Francia, que acabamos de bosquejar, lleva en sí la respuesta á la pregunta que poco há nos hacíamos: la alhaja que hemos descrito en la presente monografía, ¿cuándo habrá sido admirada como lo es hoy por nosotros?—La habrán, en efecto, contemplado con placer, y elogiado su bello estilo, los príncipes y cortesanos de la elegante corte de Francisco I y sus sucesores hasta Enrique IV: acaso la bella Diana de Poitiers habrá puesto en ella con suavidad su aristocrática mano, más que para tomar la sal de su ancha taza, para admirar de cerca la primorosa y microscópica joyería del aderezo de la Sirena. Pero la hermosa Gabriela d'Estrées la habrá despreciado como objeto pobre; y luégo las altivas amigas de Luis XIV ni siquiera la habrán otorgado el honor de una pasajera mirada, porque los maestresalas de Palacio habrán tenido buen cuidado de no sacar nunca de los régios aparadores semejante antigualla.

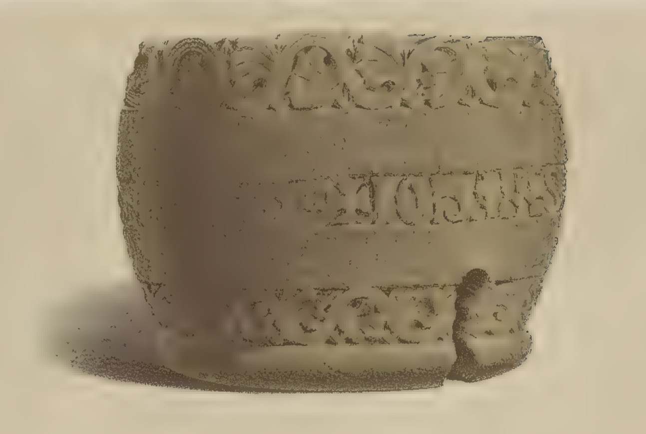
VI.

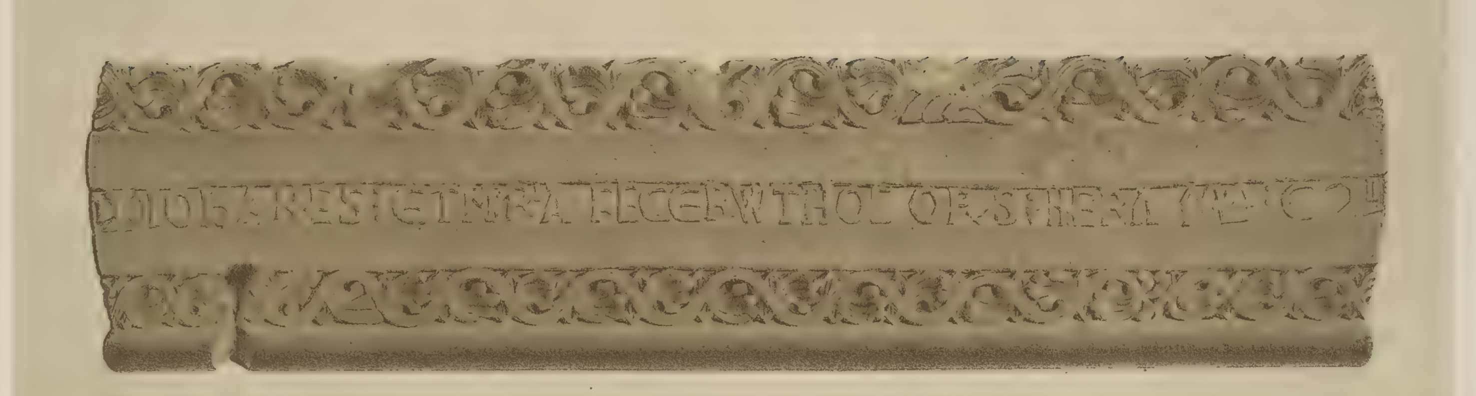
De los datos históricos que hemos apuntado y de las consideraciones que hemos expuesto, se desprende tambien que el salero descrito, procedente de la herencia del Delfin de Francia, hijo de Luis XIV, es una alhaja labrada en la primera mitad del siglo xvi. Sólo en aquella época, en efecto, se hacian piezas de vajilla de tan rara elegancia, subordinando á la pureza de la forma y del estilo la riqueza de la materia. Pero ¿porqué ha de ser obra de orífice francés, y no de mano italiana, esta linda pieza?

Esta cuestion sólo puede resolverse con reflexiones que son puramente del dominio de la estética. El arte de forjar estatuillas en plancha repujada á mazo, el arte de esmaltarlas y de guarnecer de labores á cincel y con pedrería los vasos de mesa y tocador, era el mismo en Italia que en Francia en la venturosa época de los Caradossos, Cellinis, Mangot, Triboullet y Nicolas Maiel. El Cellini estuvo en París varios años trabajando para Francisco I y su corte, y dejó allí todas las buenas prácticas que habia aprendido en las obras del Pollajuolo, del Amerighi, del Tavolaccino y de Marco de Ravena. Pero la orfebrería francesa retuvo siempre algo del acento septentrional, especialmente del flamenco, propagado por toda Europa en el siglo xv con las producciones de los grandes orífices de la fastuosa corte de los Duques de Borgoña, y este hecho se comprende fácilmente si se considera que los instintos de raza contribuyen más que otra causa alguna al modo que tiene el artista de comprender la belleza. Los pintores y estatuarios franceses de ese mismo siglo xv ¿no se confunden del todo en sus obras con los flamencos y holandeses? Pues la misma propension á conservar el acento de las antiguas escuelas de Brujas, Lieja, Tournai y Douai, existia durante el reinado de Luis XII y Francisco I, á pesar de los esfuerzos que los príncipes y la nobleza eclesiástica y secular hacian por aclimatar en Francia el gusto del renacimiento italiano. Así, por ejemplo, por muy bella que se considere la copa de oro de renacimiento francés que conserva el Museo del Louvre, que representa los trabajos de Vulcano, sostenida por un dios Baco, jóven y desnudo, ¿podrá nunca compararse con el salero que labró el Cellini para Francisco I, con las estatuillas de Neptuno y Berecyntia? Verdaderamente, la Sirena que sostiene la taza de la sal en nuestra alhaja, es más bella y graciosa que el Baco mancebo de la copa del Louvre; pero todavía no son del todo italianas sus formas: que harto revelan la excesiva esbeltez de su talle y la delgadez de sus manos, los tipos franceses de Bellegambe y de Jean Fouquet.

Pero ¿á cuál de los orífices franceses del tiempo de Francisco I deberemos atribuirla? Florecian en Paris, además de los arriba nombrados, Louis Benoit, Jean Bénigne, Guillaume Castillon, Allard Plommier, Guillaume Hoisson. Una pléyade de eminentes plateros, cuyos nombres irán quizá lentamente saliendo del olvido, hormigueaba en las orillas del Sena por aquella época, capaces todos ellos de labrar piezas de vajilla esculturales y muy preciosas. No todos estarian tan familiarizados como el autor de nuestro salero con el dibujo y la gracia de las más bellas creaciones del arte de aquel siglo; pero en cambio, ¿cuántos astros dignos de brillar con luz propia no habrán sido sacrificados por la memoria olvidadiza de las generaciones á la gloria deslumbradora de los corifeos? Por esta razon es hoy de todo punto imposible asociar nombres determinados á muchas joyas del arte de las grandes épocas que pasaron.

Otros saleros de la misma especie que el nuestro describe Labarte como inventariados entre las alhajas de Francisco II, procedentes del tesoro de Enrique II y Francisco I; uno de ellos tenia por sosten un Triton de oro. ¿Quién seria capaz de asegurarnos que no formó juego con el nuestro, sostenido por una Sirena? Otro tenia en el pié un vendimiador esmaltado de blanco. Sus autores son tambien desconocidos.





Lit. de J. M. Mateu Recoletos 4

PILA BAUTISMAL PROCEDENTE DE SAN PEDRO DE VILLANUEVA (ASTURIAS)

que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional

PILA BAUTISMAL DEL SIGLO XII,

EXISTENTE

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL,

POR

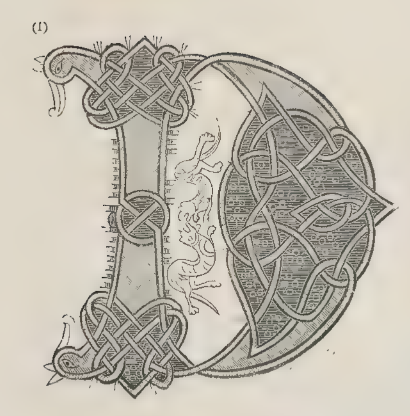
DON JOSÉ VILLA-AMIL Y CASTRO,

Individuo del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, y Académico correspondiente de la Historia.



I.

(1)



De mero sér humano se convierte el hombre en sér social, por virtud de un acto, que debe mirarse como su segundo nacimiento; que ha sido siempre, en todos los pueblos y en todas las religiones, tenido por grave y solemne; que se le ha revestido de ceremonias religiosas y fiestas profanas, y que ha dado motivo á disposiciones civiles y leyes políticas; siendo, por último, ensalzado más que en ningun tiempo ni en ninguna parte, por el cristianismo, al considerarle en la institucion del *Bautismo*, como la resurreccion del alma muerta por efecto del fatal pecado de nuestro comun Padre Adam. Así es que, la solemnidad de purificar los recien nacidos con el agua lustral al mismo tiempo que se les ponia nombre, fué practicada ya por egipcios, indios, persas, griegos y romanos, y hasta por los antiguos mejicanos; como tambien los judíos practicaron ciertas purificaciones legales despues de la circuncision, á las que designaban con la misma palabra *bautismo* empleada despues por los cristianos.

Viene esta palabra del griego *bapto* ó *baptydzo* (βαπτω βαπτιζω), yo lavo, yo tiño ó yo meto en el agua, y significa locion, ablucion y purificacion; con lo que se ve cuán feliz y en gran manera gráfica fué su aplicacion al Bautismo; porque este sacramento que recuerda históricamente, como respetables escritores han reconocido (2), la costumbre de lavar los niños así que nacen, no es otra cosa que un lavatorio espiritual, efectuado por medio del lavatorio corpóreo en el agua natural de fuente, lluvia ó rio, única materia con que válidamente puede adminis-

(1) De un códice del siglo XII perteneciente á la Academia de la Historia.
(2) D. Cándido de Vert, entre otros.

trarse, segun el universal sentir de los cristianos, y conforme á la determinacion de Jesucristo: «Si alguno no ha »sido regenerado por el agua y por el Espíritu Santo, no puede entrar en el reino de Dios (1).»

Será admisible que se despierten y se alimenten dudas sobre la mayor ó menor antigüedad de algunos ritos y de algunas ceremonias, y hasta de ciertos sacramentos de la Iglesia; pero respecto del *Bautismo*, es incuestionable que su orígen es el mismo que el del Cristianismo, como instituido que fué por Jesucristo cuando dijo á los apóstoles: «Id á enseñar á todas las naciones, y bautizadlas en nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo (2).» A cuya ceremonia dió la virtud de borrar el pecado de que carecia la que se llamó del mismo modo, practicada por San Juan en el desierto, y que no fué sino una disposicion de penitencia para preparar á la recepcion del verdadero bautismo que debia instituir el Mesías; los cuales dos bautismos se diferencian, por consiguiente, uno de otro, en sentir de los teólogos y contra la opinion de luteranos y calvinistas, por su naturaleza, forma, eficacia y necesidad.

El Bautismo, como tantas otras instituciones, hasta de las de orígen divino, ha sufrido, á través de los tiempos, profundas reformas y modificaciones en la manera de ser administrado. Dejaron, muy pronto, las fuentes, los rios, los arroyos y los lagos de ser los parajes propios para la administracion del Bautismo: poco despues, en los siglos IV y V, perdió su primitiva sencillez al recibir la adicion de las bendiciones, los exorcismos, las unciones del santo crisma y otras ceremonias: por aquellos mismos tiempos se construian *baptisterios*, edificios independientes, y de ellos uno sólo en cada diócesis, que al cabo de algunos siglos desaparecen ya por completo (3): de dos dias, los sábados vísperas de las Pascuas de Resurreccion y Pentecostés, únicos hábiles en el año para administrarle, como aún lo eran en los siglos X y XI, siquiera se diga que ese privilegio no se referia sino á la administracion solemne (4), pasaron á serlo todos los del año: administrado, ya que no exclusiva generalmente, en un principio, nada más que á los adultos catequizados en debida forma, lo es ahora á los recien nacidos; y, por último y trascribiendo una feliz expresion de D. Martene, los obispos, que en otro tiempo eran los únicos que le administraban, ya no le administran sino en circunstancias especialísimas.

Ha sido, no obstante, siempre y universalmente reconocida el agua natural como la materia propia de administrar el bautismo; pero no ha habido la misma conformidad respecto á la forma material de administrarle que abraza hasta tres marcadas variedades: la *inmersion*, la *infusion* y la *aspersion*. Consiste la primera en dar al bautizado un verdadero baño, que en lo antiguo era triple, con arreglo al cánon 50 de los apóstoles, haciéndose tres sucesivas inmersiones, como ejecutan todavía los orientales, y cuyo uso se hace durar en Occidente hasta el siglo XII; pero los católicos españoles del siglo VI, no practicaban sino una, lo que aprobó San Gregorio Magno, por temor, decian, de que los arrianos visigodos pensasen que la triple inmersion dividia la Trinidad (5). La segunda, redu-

(1) *Respondit Jesus* (á Nicodemo): *Amen, amen dico tibi, nisi quis renatus fuerit ex aqua et Spiritu Sancto, non potest introire in regnum Dei.* (San Juan, cap. III, vers. 5)

(2) *Euntes ergo docete omnes gentes, baptizantes eos in nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti.* (San Mateo, cap. XXVIII, vers. 19.)

(3) No quieren decir estas palabras que no se haya conservado ningun antiguo baptisterio. Léjos de eso, en Roma existe el magnífico de San Juan de Letran ó de San Juan *in Fonte*; en Italia, tambien, se mantienen todavía los de Florencia y Pisa, este último de la segunda mitad del siglo XII; y en Francia los de Frejus, San Juan de Poitiers y Aix, en la Provenza

(4) A varias consultas hechas por el metropolitano de Tarragona Himerio, Eumerio ó Comerio, al papa San Damaso, en 384, respondió el sucesor de éste, San Siricio, en catorce capítulos, declarando decisivamente lo que se debia hacer respecto de las novedades introducidas, añadiendo que perdonaba los yerros cometidos por la ignorancia precedente, pero que en adelante no seria así, y encargándole que comunicase esas resoluciones pontificias, no sólo á todos los obispos de su provincia, sino á todos los cartagineses, béticos, lusitanos y gallegos. Del contexto del primero de dichos capítulos se infiere que en este tiempo decrecia considerablemente la herejía arriana en España con las frecuentes conversiones al catolicismo; y en el segundo, muy extenso, y cuyo título es: *Ut [illegible] baptismus*, dice el Papa terminantemente que «acerca del tiempo en que debe administrarse el bautismo, mandamos que no se conceda al antojo de cada uno, segun advertimos comunmente que temerariamente hacen muchos sacerdotes, sin apoyo en autoridades, dandole con frecuencia en los natalicios de Cristo, en la Anunciacion y tambien en las festividades de los apóstoles y mártires, siendo así que semejante privilegio, tanto entre nosotros como entre todas las iglesias, corresponde á la Pascua y Pentecostés, en cuyos solos dias conviene el bautismo, solemnemente, añadió el traductor, cuando el texto no dice más sino *[illegible] ad fidem confluentibus generaliter baptismatis tradi [illegible]*; no obstante, que los infantes que por su edad aun no puedan hablar y los que se encontraren en alguna necesidad, peligro de naufragio, invasion de enemigos, cerco ó enfermedad corporal, sean socorridos inmediatamente con el agua del bautismo, no sea que redunde en perjuicio de nuestras almas, si negando el sacramento á los que lo desean, mueren algunos perdiendo el reino celestial y la vida eterna.» (V. la *Coleccion de Cánones* de Tejada y Ramiro, tomo II.)

(5) Con toda extension se trató en el IV concilio Toledano que se celebró en 633, de la forma de la administracion del bautismo, consignándose en el cánon VI, que lleva por título: *De trina et simpla in baptismo mersione*, que «á causa de que el sacramento del Bautismo es administrado por algunos sacerdotes españoles con tres inmersiones, y por otros con una sola, y algunos ven en esto cisma... toda vez que hasta aquí los herejes dan el bautismo por la trina inmersion... y que se han dado razones por eminentes varones (alude á San Gregorio el Magno, consultado por San Leandro), respecto de lo que se hace en el santo bautismo, diciendo que ambas cosas se tengan por rectas é irreprensibles en la santa Iglesia de Dios, á fin de evitar el escándalo de cisma [illegible] dogma [illegible] solamente de una inmersion, para que no parezca que aprueban entre nosotros la asercion de los herejes los que

cida á derramar agua sobre la cabeza del bautizado, es creible que se originó de la imposibilidad de administrar un baño completo en los paises septentrionales durante la mayor parte del trascurso del año, y que se introdujo desde el siglo III, pues para San Cipriano ya no era cosa nueva (1); y se sabe que era practicada en Inglaterra hácia el siglo IX, por el contexto de las palabras del concilio de Celchyth, celebrado en 816, en el que se mandó que el sacerdote no se limitase á verter el agua sobre la cabeza del niño, sino que le sumergiese en las fuentes del bautismo. La tercera, la *aspersion*, fué empleada, segun parece, en las ocasiones en que hubo que administrar el bautismo á un número considerable de neófitos, como en aquellas dos en que San Pedro, segun el cap. II, núm. 41, y el IV, núm. 4, de los *Hechos de los Apóstoles*, bautizó en la una cerca de tres mil personas, y en la otra hasta cinco mil varones (2).

Por más que la inmersion ofreciese sérios inconvenientes, los unos relativos al pudor y los otros á la higiene, mantúvose por tiempo más largo que en ningun país de Occidente entre nosotros; quizás por lo arraigada que llegó á estar la creencia mística, de que el bautizado sumergido en el agua y saliendo en seguida de ella, representaba la sepultura y la resurreccion de Jesucristo; conforme con las palabras de San Pablo (3): «En el bautismo habeis »sido sepultados con Jesucristo, y habeis resucitado mediante la fe en el poder de Dios que lo resucitó de los muer- »tos.» Así es, que mientras se dá como abolida ya, ó abandonada generalmente, la práctica de la inmersion en el siglo XIV, poseemos nosotros fehacientes testimonios de que dos siglos adelante, en el último cuarto del XVI, se mantenia aún en nuestra nacion y hasta en país inmediato al en que estaba la *pila* de San Pedro de Villanueva, de que ahora nos ocupamos (4).

Pudo, pues, si no es que debió, haber servido ésta para administrar el bautismo por el primitivo sistema de la inmersion ó sumersion, ya de una manera absoluta y material, respecto de los niños, ya, respecto de los adultos,

---

siguen su uso; y para que nadie dude acerca del misterio de este simple sacramento, debe tener presente, que en él se significa la muerte y resurreccion de Jesucristo, porque la inmersion en las aguas es como el descenso al infierno, y la emersion de ellas como la resurreccion.» (V. la *Coleccion de Cánones* atrás citada.)

(1) Pascal, *Dictionnaire de la Liturgie* en la *Encyclopedie Theologique* de Migne.

(2) Sobre el bautismo por aspersion puede verse el antiguo *Sacramentario de Grancolas*, parte II, pág. 71.

(3) *Consepulti ei in baptismo, in quo et resurrexistis per fidem operationis Dei, qui suscitavit illum a mortuis.* (*Epist. á los Colosenses*, cap. II, vers. 12.)

(4) El Concilio Tridentino no resolvió nada sobre la manera preferible, de las tres usadas, para administrar el bautismo. Así es, que en el Catecismo llamado de San Pio V, compuesto, por decreto de ese Concilio, para los párrocos, se dice textualmente (Pars II, cap. II, núm. 17): *Quoniam verò in hoc Sacramento conficiendo* [illegible] *partis doctrinæ Pastoralis tradenda est, atque ab iis* [illegible] *ex communi Ecclesiæ more,* [illegible] *Baptismus ut aliqua ex tribus modis confici possit. Nam qui hoc Sacramento initiari debent, vel in aquam merguntur, vel aqua in eos infunditur, vel aquæ aspersione tinguntur.* [illegible] *Baptismum verè perfici credendum est,* [illegible] *Baptismus ab Apostolo lavacrum appellatus est.* [illegible] *cum aliquis aqua mergitur, quod diù à primis temporibus in Ecclesia observatum animadvertimus, quàm vel aquæ effusione, quod nunc in frequenti usu positum videmus, vel aspersione, quemadmodùm à Petro factum esse colligitur,* [illegible] *die tria millia hominum ad fidei veritatem traduxit, & baptizavit.*

Con la libertad que esta suprema decision conciliar permitia, tomáronse en las diferentes diócesis muy varias resoluciones, las más en sentido harto vago é indeterminado, sobre la manera en que se habia de hacer el bautismo. En la de Oviedo se resolvió que «la agua se ha de echar segun la costumbre, »hora por inmersionem, hora por aspersionem, y estando el niño nacido se echara por lo menos en la cabeça,» como se lee en el núm. 8. *De la ablucion, cómo y donde se ha de hacer*, tít. II; *De* [illegible] *de Sacramentis in genere et in specie*, lib. I de las *Constituciones Synodales del obispado de Oviedo* [illegible] *al Santo Concilio de Trento por D. Juan Alvarez de Caldas, Obispo de dicho Obispado... en el Synodo que en su Santa Iglesia celebró en el mes de Mayo de mill seiscientos y siete años*, publicadas en el siguiente, en Valladolid, por Juan Godinez de Millis. En las del obispado de Málaga, *hechas y ordenadas por el Illmo. y Rmo. Sr. D. Fray Alonso de Santo Tomás, obispo de Málaga en la synodo que celebró...* el 21 de Noviembre de 1671, y publicadas en Sevilla por la viuda de Nicolás Rodriguez, en 1674; se consigna en el lib. II, tít. II, *Del Baptismo*, § 2, que lleva por epígrafe: *De la materia deste Sacramento, y de* [illegible] *con que se ha de tratar*, núm. 3. «La ablucion (que es la materia proxima) se ha de hacer por efussion ó inmersion, segun la »costumbre de cada Iglesia: y porque en las deste Obispado la ay de baptizar por infusion, mandamos que assi se guarde y execute.»

Más explícitas las del obispado de Mondoñedo, aprobadas en la Santa Synodo celebrada en 1586, y publicadas en 1618 por el obispo D. Pedro Fernandez Zorrilla, en el cap. VII del tít. XXXVIII, cuyo epígrafe es: *Que no se Baptice sumergiendo, sino infundiendo la agua sobre la cabeça*, nos dicen: «Aunque la »santa madre Iglesia libremente concede que en este Sacramento se vse de la trina de submersion, ó de la infusion de la agua sobre la cabeça, conforme »á la costumbre de cada lugar, con todo esso, nos, por quitar la variedad que acerca desto ay en esta Diecesi, y el peligro que puede auer por algun »descuydo, ó disposicion del baptizado, metiendole debaxo de la agua, Mandamos y ordenamos, Synodo approbante, que en todas las partes donde ay »costumbre de sumergir, totalmente cese de aqui adelante; y se conformen todos los Curas con la desta yglesia Matriz, infundiendo en lugar de la trina »submersion, la agua sobre la cabeça del baptizado, con vna jarra ó taça, y aunque no es necesario que sea bendita, Mandamos que se guarde la loable »costumbre de que no se infunda sin bendezir, y que no este guardada de muchos dias atrás, porque esté libre de corrupcion y mal olor, como conuiene.»

Por el contrario de lo efectuado en Mondoñedo, el arzobispo de Santiago, ya que no para su arzobispado para las vicarías de Alba y Aliste, confirmo la práctica de bautizar por inmersion, como se consignó en la *Synodo diocesana que D. Maximilian de Austria arçobispo y señor de la santa Apostolica Iglesia, ciudad y Arçobispado de Santiago, y de las dichas Vicarías, celebro en su Iglesia Parrochial de Santiago del Burgo, extramuros de la ciudad de Zamora, que es del dicho su Arzobispado, a los 21, 22 y 23 de Junio de Hebrero de* 1612, en cuyo cap. XIII se dice que «en caso de mucha necesidad lo (es »ministro del sacramento del bautismo) qualquiera persona seglar... como tenga la intencion deuida... y diga las palabras referidas lauando la criatura »toda, si fuere nacida, ó la parte que lo estuuiere.» Con esto, y muy principalmente con las terminantes y claras palabras de la constitucion sinodal de Mondoñedo, está sobradamente acreditado que la práctica de bautizar por sumersion completa, metiendo al bautizado debajo del agua, estaba en uso todavía en 1586 en la diócesis de Mondoñedo, colindante, como es sabido, con la de Astúrias.

del modo simulado con que en ciertos países se administraba en los mismos tiempos en que esta pila fué construida, colocando dentro de ella al que era bautizado, con la mitad superior del cuerpo fuera, y derramando agua sobre su cabeza (1).

II.

De historia incierta el monasterio de San Pedro de Villanueva, le han conquistado lugar de importancia entre los monumentos históricos más apreciables, ciertas esculturas que adornan la portada de su iglesia, tenidas por largo tiempo como representativas, sin género de duda, de la desgraciada muerte acaecida al rey Favila, y miradas ya hoy con bastante desconfianza por lo que toca á que representen efectivamente tal suceso.

Semejante suposicion, unida á la libertad con que la falta de conocimientos histórico-artísticos permitia asignar, punto ménos que gratuitamente, cualquier edificio á la época que convenia para hacer las deducciones conducentes á afirmar un hecho y sentar un concepto determinado, dió motivo á que el buen obispo de Tuy, y despues de Pamplona, D. Prudencio de Sandoval, apoyándose en el débil cimiento de la suposicion de que esas aludidas esculturas representaban con efecto las escenas ocurridas en la desdichada cacería, causante de la muerte de Favila, no hallase inconveniente en escribir, en sus *Notaciones sacadas de escrituras, y memorias antiguas para cumplimiento, y verificacion de las Historias de los tres Perlados; y de la general, que dizen mandó hazer el Rey D. Alonso*, (página 94): «En este año (era 777, año de J. C. 739), murió don Fauila, y su muerte fue la causa de la fun- »dacion de San Pedro de Villanueua, como se saca de vna historia no escrita, sino labrada en piedra, en el arco »de la puerta de la Iglesia deste Monasterio, que es el propio templo que el Rey D. Alonso el Catholico, y su mujer »la Reyna Hermenesenda edificaron,» añadiendo más adelante: «Dizen que lo sepultaron en Couadonga, lo mas »cierto es que en este Monasterio de San Pedro, pues se fundó por su ocasion..... Hermenesenda, hermana de »D. Fauila..... pidió á su marido el Rey don Alonso, que se edificase vn Monasterio dedicado al Príncipe de los »Apóstoles S. Pedro; Escogieron el sitio donde dixe media legua de Santa Cruz, edificaron una muy hermosa »Iglesia de tres naues, y de tan linda cantería, y tambien labrada, que parece se acabó de hacer agora auiendo »869 años que se edizó.»

A pesar de haber tenido en cuenta el P. Risco la opinion de Ambrosio de Morales (2), de que en tal monasterio no habia ningun género de testimonio ni rastro de la antigüedad que se le señalaba, y que toda la fábrica de la casa parecia ser cosa mucho más nueva y no de aquellos tiempos; y conociendo, como él mismo lo consigna, que «no hay otra prueba que las piedras que se colocaron en la puerta de la Iglesia del Monasterio» en apoyo de la noticia del motivo de su fundacion dada por Sandoval, aceptó, no obstante, en cierto modo el sentir de este laborioso prelado, descartándose con que «los curiosos que han reconocido la entrada principal de la Iglesia de San »Pedro de Villanueva, los arcos dobles, de que ésta se compone, las columnas, capiteles, y las figuras que allí se »representan, y entre ellas la del Rey Don Favila en accion de traspasar al oso, y la de la Reyna Doña Froiliu- »ba..... tienen por cierto, que la fábrica de la Iglesia es de antigüedad muy remota, y que no repugna á los »tiempos de Don Alonso el Católico, en cuya suposicion no parece improbable lo que se cree en aquellos paises »acerca del fundador del Monasterio de San Pedro (3).»

Ya el mismo P. Risco, en medio de todo, desconfió de las figuras talladas en las puertas de San Pedro de Villanueva

(1) En el tomo v de los *Annales Archeologiques*, pág. 21, y acompañando al artículo *Les cérémonies et les fonts de baptême*, por Didron, pueden verse reproducidas las historias que adornan la curiosa pila bautismal de Liege, construida en 1112, dos de cuyas historias representan el bautismo administrado á dos personajes históricos en la forma dicha, colocados dentro de la pila de medio cuerpo abajo mientras les derraman ágna sobre la cabeza.

(2) «Media legua mas abaxo de Cangas a la ribera del rio Sella está un monasterio de monjes Benitos, llamado San Pedro de Villanueua. El Abad me »dixo, que se tenia por cierto fundo aquel monesterio este Rey (Alfonso II), y que estaua alli enterrado. Mas ni yo vi manera ninguna de tanta antiguedad »en la casa, ni ay ningun genero de testimonio, ni aun rastro de lo que dicen, antes en los enterramientos y altares, que alli tienen hidalgos de la tierra, »y en toda la fabrica de la casa parece ser cosa mucho mas nueua, y no destos tiempos. Y el monesterio desde su principio el nombre y aduocacion »tuuo de Sant Pedro.» (Ambrosio de Morales, *Coronica general de España*, lib. XIII cap. XV.

(3) *España Sagrada*, tomo XXXVII, págs. 102 y 103.

por lo tocante á colegir de ellas el intento de Sandoval: «Siendo cierto, dice, que aquel lastimoso y memorable caso »se representa en fábricas de otros pueblos muy distantes de Astúrias, las cuales no se reputan por obras del referido príncipe» (aludiendo á la historia del infortunio de Don Favila). Sobre cuya desconfianza se ha llegado, por fin, á ir tan allá, que un autor contemporáneo ha escrito textualmente: «Dudamos si fué eventual capricho ó marcada »intencion la de representar en uno de los capiteles la desgracia de Favila de la manera arriba expresada; pues en »los que sostiene el elevado arco de la capilla mayor y los dos de comunicacion con las capillas laterales, vénse asi»mismo reproducidas tremendas luchas de hombres con fieras y animales (1).» Haya sido, ó no, fundado efectivamente el monasterio de Villanueva por Alfonso el Católico y Doña Hermesenda, y dotado á virtud del privilegio que menciona Sandoval como expedido á 21 de Febrero de 746, en el cual se señaló al territorio del monasterio los términos que ese mismo autor enumera—y cuyo privilegio no debieron conservar los monjes cuando Ambrosio de Morales afirma terminantemente en su *Viaje* (2) que «los de ese Monasterio no tenian una sola letra de privilegios (3),» lo que resulta cierto es, que la iglesia de San Pedro de Villanueva, segun sus caractéres artísticos acusan, corresponde al siglo XII, y por consiguiente que «sus actuales formas no son tan nuevas como indica Morales, »ni tan antiguas como las creyó Sandoval suponiéndolas de aquel tiempo primitivo, si bien se nota muy posterior»mente renovado el cuerpo de la que llamó Sandoval hermosa iglesia de tres naves, de tan linda cantería y tan »bien labrada, que parece se acabó de hacer agora (4).»

Tiene esta iglesia (por lo que de ella se dice, y revelan las láminas publicadas en una, citada aquí repetidamente, de nuestras principales publicaciones artísticas) (5) tres ábsides en su cabecera, el mayor flanqueado de columnitas y con profuso ornato en sus ménsulas y cornisa, y portada, al pié de la torre, semicircular, con tres columnas en cada jamba, abacos de *billetes* y archivolta *zigzageada*; detalles que, si nada tiene de sorprendente que permitieran al buen obispo Sandoval tomar esa portada como del octavo siglo, hacen disculpable, solamente ante el atraso en que los estudios histórico-artísticos han permanecido hasta época muy reciente, el que un P. Risco creyese que no desdecia de los tiempos de Alfonso el Católico, y que escritor como Cean Bermudez (6) adoptase esa opinion sin rectificarla.

Áun cuando nos ha parecido oportuno detenernos un momento en dar algunas noticias sobre la *casa* é iglesia á que perteneció el objeto sagrado que lo es de las presentes líneas, no hemos de descender al exámen y descripcion de las esculturas que la han dado fama y casi universal renombre, y mucho ménos á hacer las investigaciones á que se prestan, sobre la verdadera representacion que en ellas se encierra; ni tampoco á tratar de averiguar si otras esculturas de la misma iglesia y portada aluden tambien al trágico suceso de la muerte de Favila, y si pudo hallar en ellas cimiento firme Sandoval para construir la detallada relacion que de él nos ha dejado; limitándonos únicamente á reproducir las palabras del escritor ya tantas veces aludido (7): «Nosotros, á la verdad, no supimos descubrir en los »demás capiteles sino los acostumbrados caprichos de la escultura de aquel tiempo. Si hubiesen desaparecido (con»tinúa), como indica Florez, se reconociera su sustitucion por otros más modernos.»

Además de la iglesia propiamente monástica, tenia este monasterio otra destinada á parroquia—lo mismo que otros monasterios que estaban encargados de la cura de almas—de la cual ninguna noticia dan los escritores modernos ni mayor podemos darla que la consignada por Sandoval, en la obra citada, con estas palabras: «Tiene este monaste»rio dentro de su cerca la Iglesia parrochial distinta de la del monasterio, como se halla en todos los monasterios »antiguos; sírvela un clérigo...» Fáltanos ahora saber cuál de esas dos iglesias, la parroquial ó la monástica, es la que hoy se conserva; pero parece probable que sea la segunda. En la otra es donde debió estar colocada la pila bautismal de que nos ocupamos, y de la cual seria uno de los principales accesorios, por lo tocante al especial destino de tal iglesia.

No se halla, sin embargo, ninguna noticia antigua de la existencia en ella de semejante pila, ni mereció la más

(1) D. José María Quadrado, en el tomo de Astúrias de la obra publicada por Parcerisa con el título de *Recuerdos y Bellezas de España*
(2) Pág. 69 de la edicion del P. Florez
(3) El P. Risco dá á entender, en la obra citada, que no sabe del tal privilegio sino lo que Sandoval dice.
(4) Quadrado, obra citada, pág. 32 y 36
(5) Idem.
(6) Nota en la pág. 2 del tomo I de las *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España*, de Llaguno y Amirola.
(7) Quadrado, en la obra mencionada.

sencilla mencion de Ambrosio de Morales (1), ni del obispo Sandoval: bien es verdad que éste, atento sólo á buscar datos confirmatorios de que el monasterio hubiese sido fundado por Don Alonso I y Doña Hermesenda, con ocasion de la muerte de Favila, pudo muy bien prescindir de todo lo que no condujese directamente al objeto que se proponia (2).

Es la pila contemporánea de la iglesia; ó mejor dicho: la iglesia debe considerarse como del mismo tiempo de la pila, cuyo año de fabricacion ella misma nos lo revela, así como los nombres de las personas, marido y mujer probablemente, que la hicieron, no con sus manos, sino costeándola, con arreglo al recto y propio sentido aquí de la palabra *fecerunt:* circunstancias ambas que constan en la inscripcion que corre al rededor de toda ella, y dice:

JOANNES ET MARIA FECERUNT HOC OPUS IN ERA MCLIJ (3).

Las dimensiones generales de ella son: 60 centímetros de altura total; 55 de diámetro en su boca, ó sea el vaciado, y 10 de grueso las paredes. Pudo, pues, servir bien para la inmersion de un niño, pero de un niño de muy poco tiempo solamente; y corresponde al género de pilas que debiera llamarse de transicion, término medio entre los grandes receptáculos colocados en el centro de los baptisterios, en que se sumergian por completo los catecúmenos, y las pilas actuales, cuyo destino es simplemente contener y recibir el agua derramada sobre la cabeza del bautizado.

La materia de que está hecha (4) es la preferida por la Iglesia para construir las pilas desde los primeros tiempos (5), y, así como su forma circular, la más comun de las abundantes que se conservan del mismo siglo XII y del anterior, más estimables, en general, que las nuestras, por la ornamentacion iconográfica de que suelen estar exornadas.

«Elegantes y bellísimas orlas de gusto bizantino» han sido llamados (6) los follajes serpeantes que la adornan en su parte superior y en la inferior, con las cuales y la inscripcion viene á quedar dividida en cinco fajas: la central, de 8 centímetros, ocupada por la inscripcion de letras monacales; las inmediatas, lisas enteramente de 10 centímetros; y las de los extremos, de 10 la inferior y de 14 la superior, ocupadas por los follajes: á todo lo cual sirve de basamento un grueso toro, de otros 10 centímetros. En el borde se notan profundos rebajos, que se causaron con haber servido largo tiempo para que afilasen en él las hoces los labradores cercanos á la casa del Sr. Cortes y Llanos donde se ha conservado en Cangas de Onís, hasta que, por liberal donacion de ese señor, fué trasladada al *Museo Arqueológico Nacional.*

Si esta pila continuó, como es de suponer, sirviendo para la administracion del bautismo hasta tiempos muy modernos, debió estar provista de su correspondiente tapa y cerrada con llave, y metida en una capilla particular, si la

---

(1) Todo lo que este cronista dice del Monasterio de San Pedro de Villanueva en su *Viaje á las iglesias de Leon y Galicia* (pág. 69 de la edicion del P. Florez), se reduce á estas líneas: «Monasterio de Benitos, media legua de esta Iglesia de Santa Cruz, á la ribera del rio Sella. No tienen una sola letra »de Privilegios, y dicen que lo fundó el Rey don Alonso el Católico, y es verosimil, pues es suya y sujeta al Monesterio la Iglesia de Santa Cruz ya »dicha, y tienen la mitad de los diezmos de todo lo de Covadonga. Dicen Aniversario por el dicho Rey, como por su fundador... y ni tienen libros ni »Reliquia ni hay otra cosa que decir.»

(2) «No *ay* otra cosa notable en esta casa, que es la mas antigua despues que se perdió España, es muy pobre, y de las menores de la Congregacion »de San Benito. Miré con [illegible] piedras *ay* en ella, sepulturas, paredes, hasta las campanas, y [illegible] no halle cosa que diesse noticia de »aquellos tiempos, mas de lo que dixe de la puerta de la Iglesia.» Así se explica Sandoval en la obra y lugar citados.

(3) Año de Jesucristo de 1114.

(4) De piedra, como queda dicho, y de clase arenisca.

(5) En el concilio celebrado en Lérida en el año XV del reinado de Teudis, y no Teodorico ó Teuderedo, como algunos han leido con manifiesto error), que corresponde al 546 de J. C., se promulgaron diez y seis cánones, á los que añaden algunos colectores otros ocho, de los cuales el XXIII, traducido al castellano segun le ha publicado Tejada y Ramiro en su conocida *Coleccion de Cánones*, dice: *Todo presbítero que no pudiere tener fuente de piedra, [illegible]* Su letra, conforme la publicó el cardenal Aguirre en su no menos conocida *Collectio Maxima Conciliorum*, pág. 141 del tomo III, es: *[illegible]*

Durando de Metz (*Rat. div. off.*, lib. VI, art. 25), dice, despues de insertar este texto del cánon XXIII del concilio Ilerdense, que la fuente bautismal debe ser de piedra, porque el agua nace de la piedra, y Cristo, que es fuente viva, es piedra angular *[illegible]*

En el núm. 4 del párrafo copiado de las citadas *Constituciones sinodales del Obispado de Málaga*, se consigna el precepto general de que «la Pila sea de »piedra, y no de barro, y donde la hubiere alguna, se consuma dentro de dos meses, y se haga de piedra, y que esté con cubierta, y cerrada con llave, »y puesta en lugar idoneo, y decente, cerrado con rexa de hierro, o madera, para que se prohiba la entrada a otra cosa que a la administracion deste »Sacramento.» Manda además que la agua que se emplee para bautizar a uno no sirva para bautizar á otro «*por la contingencia* de que vaya menos pura, »y mezclada con alguna indecencia, ó humor de cabeça del que se baptiza...» y en el número siguiente, «que aya otro Vaso pequeño de plata con que »echar el agua al baptizado.»

(6) Cuaderno, obra y lugar citados.

iglesia la tenia, con todo el decoro exigido por las disposiciones sinodales (1) de los tiempos de que data la reforma disciplinaria de la Iglesia para la guarda de las pilas bautismales.

La sencillez de la nuestra no nos autoriza para extendernos á examinar el esplendor que el arte cristiano ha desplegado en algunas ocasiones para la decoracion de estos importantes accesorios del templo, y de lo que es notable ejemplo la tan famosa pila de la catedral de Hildesheim. Por otra parte, su falta absoluta de ornamentacion iconográfica nos evita el descender á las prolijas descripciones y entrar en las investigaciones extensas á que suelen arrastrar los asuntos esculpidos en los objetos historiados; así como, su destino, perfectamente conocido, nos exime de cansarnos en investigar los usos que pudo y debió tener; y su fecha, consignada en ella misma con toda claridad, nos liberta de amontonar datos y de tratar de detenernos en deducir de sus caractéres intrínsecos y extrínsecos la época probable en que fué labrada.

---

(1) El precepto de tener cubiertas las pilas se remonta al undécimo siglo, y sobre este punto dió una constitucion San Edmundo en 1236.

Que «esten las pilas en vna capilla ó con vna red al rededor cerrada con su llaue. e las tengan cubiertas y en las yglesias que esto no se pudiere hazer »por no tener capillas ó lugares desocupados donde las tales redes se puedan hacer, ... que tengan sus cobertores de madera puestos de manera »que se puedan cerrar con llaue: y que aquesta llaue tenga el rector ó su lugar teniente,» se dice en las *Constituciones sinodales del obispado de Córdoba*, publicadas en 1520 é impresas en el año siguiente en Sevilla por Jacobo Cromberger. En las ya citadas de Oviedo, núm. 14, *De la pila Baptismal*, del mismo libro y título, se dice que «en cada Iglesia parroquial ha de auer pila de Baptismo y en la Iglesia aunexa, como tenga quinze vecinos, y estará »en vna Capilla particular (donde pudiere auerla) muy limpia, y cubierta con su tapa, y cerrada con llaue: y donde no vuiere Capilla, por lo menos »estara cerrada con llaue, porque tal guarda requiere el lugar donde se administra tan grande Sacramento, y esta llaue tendra el Cura, como ministro »ordinario, que es, deste Sacramento»



R. Soldevila pintó y Cromo.lit°

J. M. Mateu C.te de Recoletos 4

FOLIO 24 VUELTO DEL APOCALIPSIS DE SAN JUAN

Códice del Escorial

EL

APOCALIPSIS DE SAN JUAN,

MANUSCRITO PRECIOSO DEL ESCORIAL,

POR

DON JOSÉ FERNANDEZ MONTAÑA,

PRESBÍTERO, DE LA ACADEMIA DE LA HISTORIA.

I.

(1)



Vamos á dar á conocer uno de los excelentes monumentos que guarda la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial. La historia y las bellas artes han de darse mútuamente el parabien y congratularse una vez más cuando tengan á su alcance y vean con sus propios ojos la exposicion y estudio minucioso que hemos de hacer de tan curioso documento. Porque el *Apocalipsis* manuscrito que se conserva y enseña en la Biblioteca escurialense es un verdadero tesoro de riqueza y utilidad suma para la ciencia y el arte: en él han de encontrar luz vivísima y frutos muy sazonados el teólogo y el historiador; el iluminador y el paleógrafo; el pintor y el arquitecto; el paisista y el músico, y en fin, todo hombre amante y estudioso de lo grande y de lo bello. Al dar principio á la descripcion del códice apocalíptico, tendremos cuidado de dejar apuntadas cuantas noticias históricas del mismo podamos alcanzar. Por ahora solamente indicaremos que este códice ha sido juzgado digno de permanecer abierto y expuesto á la admiracion de los sabios nacionales y extranjeros sobre muy rica mesa de mármol, y entre cristales en medio de la gran biblioteca del poderoso rey Don Felipe II.

Imperdonable seria y muy digno de censura quien intentando estudiar un monumento bíblico, y más aún el *Apocalipsis* del Águila de Patmos, no concediera lugar honroso, y aparte, á su contenido divino y á la historia del apóstol elegido y señalado por el Espíritu Santo para escribirlo; y como carta inefable de Dios á los hombres, legarlo al mundo. Por eso, y porque quizá no sobre á algunos y lo necesiten muchos más, hemos de estampar en este escrito, aunque solamente sea á vuela-pluma, un compendio de la historia y biografía de San Juan apóstol, y un conocimiento claro, y en pocas palabras, de la doctrina sagrada que se contiene en el *Apocalipsis*, concluyendo, en fin, por la historia y descripcion artístico-científica del códice precioso que vamos á examinar.

Hay en Oriente, en la region de Palestina, un territorio que los antiguos hebreos conocieron por el nombre de

(1) Cruz procesional del siglo XV

Galilea: en su lengua *Galilah*, *Galil*, *Galil hagoim* (1). Los griegos le dieron casi el mismo apellido: *Galilaia*, *Galilaia ton etnon*, *Galilaia allofulon* (2). El nombre simplemente de este país usado por la Biblia, por los Talmudes, así babilónico como hierosolimitano, por Flavio Josefo y por otros escritores hebreos y gentiles, nos dan bastantemente á conocer que fué Galilea en lo antiguo morada de paganos. En las relaciones y contacto que en la antigüedad habia entre gentiles y judíos; estudio importantísimo, y en nuestros tiempos favorito de muchos sabios, no debe pasar inadvertido un hecho que derrama luz muy clara sobre la magnitud é importancia de aquella tierra. Sabemos que David, profeta de Dios y rey de Judá, separó nada ménos que veinte pueblos galileos para entregar á Hiram, rey de Tiro.

Los límites de Galilea, de la tribu de Neftali, no fueron unos mismos en todos los tiempos ni para todos los autores: en la época de los reyes eran mayores que en los siglos sucesivos. En los dias postreros del templo segundo de Jerusalen, si hemos de creer á Reland, la Palestina septentrional formaba la Galilea, y le servia de lindero el rio Jordan (3). Eran fronteras de Galilea, segun Flavio Josefo que lo debia saber, al Sudoeste el monte Carmelo; al Sudeste Scythopolis; al Norte las cercanías de Tiro, y al Este el rio Jordan que la separaba de la Perea y Galonitide (4). La frontera del Sur del territorio galileo que se lee en los Talmudes es *Kefar Outheni*, pueblo que el sabio orientalista aleman Neubauer, identifica con Kefr Koud (5).

No hace mucho tiempo que se imprimió, traducida en Alemania y Francia, la famosa carta oficial que R. Gandiel envió á los judíos de algunas provincias, escrita por su secretario Yohanan: pues bien, en esta carta, que viene á ser uno de los documentos talmúdicos más remotos, se puede ver la division que de la Galilea hizo la antigüedad hebrea. Al dirigirse á los moradores de aquella tierra, dice así: «Salud, hermanos de la *Galilea superior é inferior*..... (6).»

La misma division nos dá tambien el autor de las *Guerras judáicas*, y añade que la Galilea inferior se extendia longitudinalmente desde Tiberiades hasta Zabulon: su latitud comenzaba en *Ksaloth*, sobre las llanuras de *Yezreel* y concluia en Berseba. La Galilea superior dilataba su territorio desde Berseba hasta Baca; y desde Thella sobre el Jordan hasta Meroth ó Meloth. Para muchos sabios orientalistas no existen ya la mayor parte de estos pueblos, aunque Schwarz pretende haberlos descubierto casi todos (7).

La division talmúdica del país de Galilea es en parte diferente de las anteriores; así en el Talmud de Jerusalen como en el de Babilonia se cita: «La Galilea superior, país montañoso, más allá de *Kefar-Hananyah*, tierra que no produce sicómoros; la Galilea inferior, país llano al lado de acá de Kefar-Hananyah, que no produce sicómoros, y finalmente, los alrededores de Tiberiades, region de los valles (8).» Como se ve, la division de Galilea conservada en los Talmudes, que es religiosa y no politica, tiene una tercera parte (la Galilea de los valles), de que carecen las demás.

Los mismos escritores y monumentos antiguos y modernos que nos enseñan la division geográfica y territorial de las regiones galileas, nos alaban y engrandecen al propio tiempo los encantos, fertilidad y poesía de aquella tierra. El Talmud de Babilonia (9) á este propósito inserta estas palabras copiadas y traducidas por el diligente A. Neubauer: «El país de Nephtali por todas partes se ve sembrado de viñas y cubierto de campos fecundos.....» «Más fácil es levantar un bosque de olivos en Galilea, que la educacion de un jóven de Palestina.» Sabido es de todos los que están al corriente de los adelantos y progresos de la ciencia histórica y monumental de nuestros dias, que la cerámica ha reconocido y examinado ya á estas horas los vasos famosos y peculiares del pueblo galileo, cuyo objeto principal era la conservacion del aceite, artículo abundantísimo allí, segun dan razon los documentos y autores que vamos consultando.

(1) Galilah, La voluble, la que se rebela.
(2) Flavio Josefo, Guerra 3.ª, III, 2. *Libro II de los Reyes*, 15-20. Isaías, cap. VIII, 23.
(3) Reland, *Palestina*, t. I, p. 183, citado por Neubauer: *Estudios Talmúdicos*
(4) Flavio Josefo, *Guerras de los Judíos*, principalmente libros I, II y III.
(5) *Estudios Talmúdicos* de Adolfo Neubauer, cap. IV, pág. 175 de la 1.ª Parte.
(6) Tosiftha, *Edouyoth*, cap. II.
(7) Schwarz, *Das heilige Land*, pág. 44.
(8) *Mischna; schebiit*, IX, 2. Véanse los comentarios de la *Mischna*, principalmente Maimonides. *Talm. de Bab.*, Meguillah 6.
(9) *Estud. Talm.*, p. 180.

Y ahora para mayor abundamiento é idea de las tierras y gentes galiláicas, hemos de trascribir aquí al pié de la letra lo que de esto mismo dice Flavio Josefo en el tercer libro de las *Guerras de los Judíos*, capítulo II: «Y siendo entrambas, las Galileas superior é inferior, tan grandes y rodeadas de tantas gentes extranjeras, siempre resistieron á todas las guerras y peligros; porque de su naturaleza son los galileos gente de guerra, y en todo tiempo suelen ser muchos, y nunca mostraron miedo, ni faltaron jamás hombres: son muy buenas y muy fértiles, llenas de todo género de árboles, en tanta manera, que mueven con su fertilidad á la labranza á los que de ello no tienen ni voluntad ni costumbre. Por esta causa no hay lugar en todas ellas sin que sea labrado por los que allí habitan, ni hay parte alguna de tierra que esté ociosa. Hay tambien muchas ciudades, y por la fertilidad y hartura grande de esta tierra, están todos los lugares muy poblados, en tanto que el menor lugar de todos pasa de 15.000 vecinos, y aunque puedan decir que es la menor de todas las regiones que están de la otra parte del rio, pueden tambien decir que es la más fuerte y más abastecida de toda cosa, porque toda ella se ara y se ejercita: es toda muy fértil de frutos, y aquella que está de la otra parte de la ribera, aunque sea mucho mayor, es empero, la mayor parte muy áspera y desierta é inhábil para frutos que dan mantenimiento (1).»

En las palabras anteriores y textuales del escritor judío, cuyo testimonio es de grande autoridad y peso en el mundo de la ciencia histórica, vemos admirablemente retratado el carácter y la vida de los galileos, y tambien la fertilidad y hermosura de sus campos. Y aquí conviene añadir, que segun las tradiciones hebráicas y talmúdicas la viuda de Galilea permanecia y continuaba en la casa despues de la muerte de su esposo; mientras que entre los judíos podian los herederos del finado despedirla del hogar con sólo entregarla su dote correspondiente. En general, los matrimonios galileos se celebraban con más decoro y pompa que los judíos: la austeridad religiosa de Galilea era más severa, por lo comun, que la de Judea: los tribunales de aquella region se componian de un solo juez; los de esta otra estaban presididos por tres: los pesos y las medidas no eran unos mismos en ambas tierras (2): otras muchas diferencias de costumbres y ceremonias religiosas de los pueblos judío y galileo pueden verse en los comentaristas é intérpretes de los Talmudes hierosolimitano y babilónico.

Por más que algunos sabios pretendan lo contrario, parece indudable, que la ciencia talmúdica y tradicional no abundaba entre los galileos; y sus conocimientos en esta parte eran, al parecer, harto confusos. Debemos sin embargo, recordar, que el Talmud de Jerusalen y la Mischna fueron redactados en Galilea, aunque por maestros antiguos de las escuelas del Sur. Creyó M. Geiger que la exegesis legendaria, que conocemos con el nombre de *Agadah*, es debida á Yosé rabino de Galilea, pero sabios de gran peso y autoridad en los estudios orientales se encargaron de hacer notar que R. Yosé era en efecto profundo *agadista*; mas que la ciencia del *Agada* era muy anteriormente conocida. Los conocimientos puramente místicos no escaseaban tal vez tanto como los *agadistas*: antiguos documentos del Oriente nos enseñan, que en Babilonia se oia la exposicion del *Mercabah* de boca de un galileo (3).

El defecto de la pronunciacion entre los galileos era muy grande; les obligaba á ser descubiertos y conocidos en todas partes y hacia un papel desairado en las provincias vecinas sobre todo en Judea: los Evangelios mismos dan testimonio de esta verdad (4). No podian distinguir el sonido de las letras guturales, y por eso se hacian ininteligibles algunas veces. Sábese por los talmudes y comentarios rabínicos, que los moradores de Bethschean, de Haïfa y de Tibaon confundian el *Ain* con el *Alef:* que pidiendo en cierta ocasion un galileo un *Amr*, le respondieron: «Necio; ¿qué es lo que pides? ¿Un asno *(jamor)* para montar? ¿Vino para beber, *jemer*? ¿O un vestido de lana para vestir, amar? (5) Con semejante pronunciacion los galileos no se atrevian en general á recorrer y asistir á las escuelas bíblicas y talmúdicas de Judea, ni mucho ménos á mezclarse en las cuestiones y sutilezas de los rabinos, ni áun siquiera á tomar parte en las preces y oraciones públicas recitadas en alta voz. Fuera de esto era grande el respeto que tenian á sus antepasados, á los usos y costumbres de los antiguos. Era máxima santa entre ellos no añadir, ni quitar á la Ley Mosáica ni *una jota* siquiera. Sin embargo, esta regla, como todas, ha tenido sus excepciones.

Muchos y muy notables fueron los pueblos de aquella region que los antiguos anales de la historia recuerdan como

---

(1) Flavio Josefo, *Guerras de los Judíos*, traducidas por Juan Martin Cordero, lib. III, cap. II.
(2) *Mischna kethonboth*, IV, 14. Tosiftha ib. *Geographie du Talmud.*, par Neubauer.
(3) Artículos de M. Lœu sobre la Galilea, año 1864.
(4) Léase la *Pasion del Señor.*
(5) *Estudios Talmúdicos* de Neubauer, I.ª Parte, pág. 184. *Gesenius Lexicon hebraicum et Chaldaicum.* San Math., cap. V, v. 18.

famosos y dignos de perpétua memoria. No hemos de citar, sin embargo, ningun otro más, que los que cumplan á nuestro propósito, y éstos serán solamente los del país de los valles ó cerco de Tiberiades. Merecen el primer lugar aquí algunos de los que el Libro de Josué llama sus ciudades más fuertes pertenecientes á Neftali en el reparto general de las Tribus: «Sus ciudades muy fuertes, Assedim, Ser y Emath, y Reccath y Cenereth.....» (1) y sentadas en derredor del mar de Galilea, ó, Lago de Tiberiades, cuyas aguas surcaron las barcas pescadoras de los hijos del Zebedeo, y cuyas márgenes bendijo y santificó la planta divina de Jesucristo, estaban (2) Genesareth, Tiberiades así llamada para gloria de Tiberio, Scytópolis, Gadara, Gergesa, Bethsaida, cuna de los apóstoles San Juan, San Andrés, San Felipe y San Pedro; y finalmente, Corozain, tan célebre por las palabras amenazadoras que la dirigió el Redentor del mundo: «¡Ay de tí Corozain! ¡Ay de tí Bethsaida; porque si en Tiro y Sidon se hubieran hecho los milagros que entre vosotros se hicieron, desde mucho tiempo ya estarian haciendo penitencia en la ceniza y cilicio!»

Por los campos y valles de Galilea resonó en un tiempo la voz soberana del Hombre-Dios, y sobre aquella tierra felicísima cayó la semilla celestial del Evangelio para que brotando con abundancia, frondosidad y vida pasara de allí á las regiones todas del mundo; allí comenzó á sentirse el calor y los benéficos rayos de aquel sol de justicia que habia de fundir las cadenas de esclavitud infernal abrumadoras del género humano; allí brilló por vez primera el resplandor divino de la libertad de los hombres; allí escuchó el mundo asombrado aquellas palabras que contienen la verdadera igualdad de los mortales ante Dios: «Padre Nuestro que estás en los cielos.....;» sobre las cimas de aquellas poéticas montañas y en la profundidad de sus valles resonó el eco divino, mágico y soberano de Jesús que repetia fidelísimo: «Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos: Bienaventurados los mansos..... Bienaventurados los que lloran..... y los que padecen persecucion..... Bienaventurados sois cuando os maldijeren, y os persiguieren, y dijeren todo mal contra vosotros mintiendo, por mi causa: gozaos y alegraos, porque vuestro galardon muy grande es en los cielos (3).»

II.

Caminaba Jesucristo Dios y Hombre verdadero por los campos y plazas que el lago de Tiberiades baña, predicando al mundo penitencia, porque se acercaba el reino de los cielos, cuando con los ojos de su divinidad vió y penetró el corazon de un jóven pescador, gallardo, inocente, laborioso, casto, lleno de sencillez y candor, que en compañía de su padre y de su hermano Santiago cumplia la ley del trabajo remendando las redes que tenian para pescar (4) A la voz de Jesús y á la fuerza irresistible de aquellas palabras: «Venid en pos de mí, que yo os haré pescadores de hombres» los dos hermanos Juan y Santiago abandonando al padre, los amigos, los parientes, las redes, las barcas, los afectos y los encantos de la cuna, del hogar y de la misma patria, y cuanto más querian y adoraban en el mundo, siguieron á Cristo, dando con esta resolucion misteriosa una prueba más de la divinidad de quien los llamaba y un ejemplo y modelo perpétuo de fidelidad á Dios inmutable y de desprecio á la nada de las cosas transitorias del mundo. Allí, pues, sobre las riberas del mar de Galilea se dió á conocer por vez primera á los siglos por venir, y dejó su nombre inmortalizado á la historia futura el apóstol San Juan.

Fueron sus padres pareja famosa, digna de que sus nombres Zebedeo y Salomé pasaran á las generaciones venideras y atravesaran volando en alas del Evangelio, de polo á polo, las cinco partes del mundo conocido. Era su cuna la célebre Bethsaida que dejaba caer la sombra de sus edificios sobre las márgenes y las aguas del Lago de Tiberiades; patria, que merced á las miradas soberanas del Hombre-Dios, crió para gloria de los hombres y salvacion del mundo á los apóstoles San Pedro, Santiago el Mayor y San Felipe, maravillosos obreros del Padre de familias,

(1) *Libro de Josué*, cap. XIX, v. 35.
(2) Lamy, *Aparato Biblico*, lam. II, p. 106.
(3) San Math., cap. V, 3 y siguientes.
(4) San Math., cap. IV, 21 y 22.

pueblo en fin cuya ingratitud y dureza arrancó al Salvador aquellas extremecedoras palabras: « *Væ tibi* ¡Corozaïn! *Væ tibi* ¡Bethsaida!...»

En los antiguos monumentos y tradiciones de los griegos se recuerda la memoria de San Juan con el nombre de *el Teólogo* y *el Anciano* sin duda alguna por la doctrina profundamente teológica y misteriosa de sus escritos, y porque sobrevivió á los demás apóstoles para ser testimonio vivo y elocuente de la Divinidad del Verbo y de la Humanidad de Cristo en los tiempos difíciles de la Iglesia naciente. Es comun y universal sentir del catolicismo, y opinion muy fundada de San Jerónimo dada á conocer en el oficio divino de San Juan evangelista que este apóstol era vírgen é inocentísimo en las costumbres (1). Así se explica la predileccion manifiesta que Jesús le profesaba y el amor y la ternura con que el discípulo correspondia; que fuese el confidente de los secretos del Salvador, y que él mismo se apellidase *Discipulus quem diligebat Jesus.*

El cariño y el amor que Jesucristo tenia á nuestro Apóstol está bien claro en el hecho mismo de hacerle presenciar las más estupendas y maravillosas de sus obras: entre éstas se deben recordar la curacion de la suegra de San Pedro; la resurreccion de la hija de Jairo, presidente de una sinagoga; la trasfiguracion portentosa en el Tabor; el primer lugar en la cena é institucion de la sagrada Eucaristía; los horrores del Huerto de Jetsemaní, de la noche tenebrosa de la Pasion y al pié de la cruz en la cima del Gólgota. Y cuando los samaritanos no quisieron recibir ni dar alojamiento á Jesús, sintió tanto aquella afrenta y aquel desaire inferido al divino Maestro, que reclamaba, cual otro Elías, fuego del cielo que los consumiera y vengara el desprecio infernal con que trataban á quien los venia á redimir con la sangre preciosa de sus venas. Digna de recordacion eterna es la sentencia que en tal ocasion pronunció el Salvador: «El Hijo del hombre, dijo, no ha venido á quitar, sino á dar la vida á todos.» Probablemente entónces les dió el apellido de Boanerges, hijos del Trueno, para significarles que su espíritu no era vengativo é iracundo y sí de dulzura, mansedumbre y misericordia.

Circunstancias y episodios hay en la vida y pasion del Hijo de Dios, que constituyen por sí solos el mejor panegírico del discípulo amado. La última cena de Jesucristo en el mundo ha sido en todos tiempos el tema favorito de la poesía y de la pintura cristianas; pero pintores y poetas antiguos y modernos, han colocado en la mesa divina á San Juan al lado de Jesús, dignándose el Maestro de la caridad permitir que reposara en su seno la cabeza del discípulo. Allí, segun la expresion de San Agustin, bebió San Juan aquellos secretos, maravillas y misterios tan sublimes de la religion, que le merecieron para siempre el título de *Teólogo divino.* Allí le fué revelada á él en particular la traicion y alevosía de Judas; y cuando los Apóstoles llegaron á comprender tanta infamia, deseosos de conocer al traidor, todos hacian señas al amado discípulo como el más querido del Señor, para que inquiriera pronto el nombre del malvado capaz de vender y entregar á la muerte nada ménos que al Autor de la vida. Dando Jesús el bocado de pan al desventurado Júdas Iscariote, reveló á los Apóstoles el nombre del réprobo y vendido al Infierno (2).

Tres fueron los Apóstoles predestinados á presenciar y ser testigos de las agonías mortales de Jesús en el huerto de Jetsemaní: San Pedro, San Juan y Santiago: cuando la turba infernal, capitaneada por el traidor Iscariote, se aproximó, armada y llenando de espanto aquella soledad, en medio de las tinieblas de la noche, los dos discípulos, Pedro y Santiago, despues de escasas pruebas de fidelidad, huyen y abandonan á su Maestro; pero San Juan lo acompañó hasta la misma cruz, porque el amor sabe despreciar el miedo, los peligros y hasta la muerte. Así dejó nuestro apóstol en el mundo, ejemplo raro de fidelidad á Jesucristo, que no debieran olvidar jamás los cristianos flacos, y los que solamente tienen de católicos el nombre.

Su lealtad y amor al Cordero de Dios, que vino á quitar los pecados del mundo, degollado en el altar horroroso de la cruz, y la compañía que á Cristo hace al pié del santo madero, cuando era el desprecio y el escarnio de la plebe judía, y cuando sus mismos discípulos lo habian abandonado, le valen y alcanzan del cielo la dignidad augusta de custodio de María Santísima Madre de Dios. En medio de un Océano de dolores y tormentos, y no teniendo en todo su cuerpo parte sana más que los ojos y la lengua, reveló Jesús al mundo el último testimonio de amor á su discípulo, dirigiéndole aquellas palabras: «*Ecce Mater tua*,» y entregándole con ellas por vía de

---

(1) San Jerónimo, *De Script. eccles. Oficio div. del Apóst. San Juan.*
(2) San Math., cap. XXVI. — San Márc., cap. XIV. — San Lúc., cap. XXII. — San Juan, cap. XIII.

mandato el objeto más querido que dejaba en la tierra. Por eso el Beato Pedro Damiano repetia con mucha verdad, que nadie supera en méritos al que por el mismo Cristo fué hecho hermano de Cristo (1).

El amor tiernísimo que no permitió á San Juan abandonar á su divino Maestro vivo, no le dejó tampoco apartarse de su lado despues de muerto. Habia presenciado los horrores todos de la Pasion de Jesucristo, que borrando con su sangre preciosa la deuda contraida por el género humano muere, y con su misma muerte dá la vida á los hombres, destruye el imperio de las tinieblas y del infierno; y en las mismas redes y lazo de la cruz coge preso y cautivo al demonio tendido por tan perverso espíritu; y ahora el discípulo amado contempla el plan soberano de Dios á la vista de Jesús colgado de un madero, y de María inmaculada, sola, cubierta de luto y nadando su corazon en un Océano de amargura y pena. Hé aquí por qué San Juan Crisóstomo dijo con gran acierto, que siendo el tormento del amado el martirio más terrible del amante, tuvo que ser mártir más de una vez el discípulo á quien Jesús amaba.

Entre todos los apóstoles San Juan es de los primeros que por la Magdalena tiene noticia de la resurreccion del Salvador: San Pedro y San Juan corrieron entrambos al sepulcro, y el Evangelio tiene buen cuidado de advertirnos, que San Juan anduvo más aprisa: el amor no anda, sino que vuela. Y cuando á las orillas del mar de Galilea aparece á los apóstoles Jesús resucitado, el primero que lo reconoce es San Juan, que rebosando de júbilo le dice á San Pedro: *El Señor es*. Con este motivo escribió San Jerónimo aquella reflexion: *Solus virgo virginem agnoscit.*

Los hechos de los apóstoles, cuya verdad histórica defienden los mismos racionalistas con Renan á la cabeza, nos presentan al amado Discípulo desempeñando siempre un gran papel en la predicacion del Evangelio y en las obras estupendas y milagrosas de los pescadores de peces convertidos en pescadores de hombres. La sabiduría extraordinaria y el valor heróico que desplegaban en las calles y en las plazas, en los tribunales y en las cárceles hicieron comprender al mundo que tan sublime ciencia, intrepidez y desprecio del tormento y de la muerte en rudos pescadores, ántes cobardes é ignorantísimos, no podia provenir sino del cielo.

San Juan con San Pedro, al ver los progresos del cristianismo en Samaria, corrió allá, é invocando al Espíritu Santo sobre la nueva grey, les impuso las manos y los confirmó en la fé: sembró despues la semilla evangélica por los alrededores y contornos de aquella tierra, y volvió á Jerusalen, donde asistió al Concilio apostólico de aquella ciudad. Fué tan grande el celo que tuvo por la conversion de los judíos, que es el último de los apóstoles que abandona aquella tierra, y en ella se esfuerza tanto en la demostracion de la divinidad de Jesucristo, principalmente en Jerusalen, que San Pablo lo apellida *Columna de la Iglesia* (2).

Todo lo que de la Iglesia primitiva sabemos despues de la ruina de Jerusalen, desde el año 70 hasta fines del siglo primero, está estrechamente relacionado con el apóstol San Juan y sus escritos. La Providencia lo tenia destinado á sobrevivir largo tiempo á los demás apóstoles, para que la Iglesia naciente pudiese recurrir á la autoridad suprema de un apóstol y de un testigo ocular de las maravillas y prodigios del Redentor (3).

Los partos oyeron de viva voz las doctrinas evangélicas predicadas por San Juan; y es parecer de San Agustin, que dirigida á aquellas gentes, escribió su primera Epístola. La tierra, empero, que preferentemente cultivó fué el Asia Menor, cuyas regiones iluminó con la luz refulgente del Evangelio. El centro de sus operaciones divinas fué la ciudad de Efeso, que hizo mansion de la Madre de Dios. El mismo San Jerónimo en su famosa obra de *viris ecclesiasticis*, llegó á decir que las Iglesias todas del Asia Menor fueron fundadas y regidas por el hijo del Zebedeo y amado de Cristo. Las armas con que conquistaba almas para Dios, y pueblos para la Iglesia, eran la mansedumbre, la afabilidad, la modestia, la inocencia, la pureza, la humildad, y sobre todo la uncion divina, que habia bebido en el seno de Jesucristo.

Era San Juan durante su permanencia en Efeso, el alma de las Iglesias de Asia: allí tenia su escuela teológico-dogmática, á la cual asistian; se formaban y agrupaban en derredor suyo gran número de discípulos, entre los cuales merecen recordarse los padres de la Iglesia, profundamente sabios y virtuosos, San Ignacio y San Policarpo. Con este motivo se propagaba la fé de Cristo hasta los últimos confines de Asia. No podian yacer ocultos los pro-

---

(1) Véase el *Gran Diccionario Histórico*, t. V, pal. *Juan*.
(2) Véanse *Act. Ap.* y *Cartas de San Pablo.*
(3) Dœllinger, *Das Christentum.*

gresos y la celebridad de la doctrina cristiana; por eso, delatado á Domiciano en ocasion en que éste emperador perseguia cruelísimamente á los cristianos, fué conducido á Roma y condenado á ser consumido en una caldera de aceite hirviendo hácia el año 95 de la Era de Cristo. Cumplióse la órden inhumana del emperador; pero el apóstol, merced á la mano de Dios, salió del baño horrible tan ileso como habia entrado (1). Lleno de ira el emperador lo desterró á la isla de Patmos.

Más de un escritor antiguo pretendió y quiso probar á su modo, que San Juan escribió en Patmos su Evangelio durante el destierro; pero es más general la opinion de los que lo creen escrito en Efeso, á cuya ciudad volvió el Santo Apóstol despues de la muerte del tirano perseguidor de Roma. En lo que todos convienen es, que lo escribió á peticion de los obispos del Asia, en lengua griega, para probar la divinidad de Jesucristo; pulverizar las herejías racionalistas de los Ebionitas, Nicolaitas y Corintianos, y para mayor complemento, en fin, de los Evangelios de San Mateo, San Márcos y San Lúcas (2).

Es, pues, el primero de sus escritos sagrados el Santo Evangelio, cuyo nombre lleva al frente: basta leerlo simplemente para ver en él la obra del Espíritu Santo: en todos sus capítulos, páginas y versículos, se ve arder el fuego vivísimo de la caridad y del amor divino. Para escribirlo se remontó cual águila celestial, hasta el seno mismo de Dios, y comenzó diciendo aquellas profundísimas palabras llenas de misteriosa verdad: «*In principio erat Verbum, et Verbum erat aput Deum, et Deus erat Verbum....*»

Cuando se ha dicho no hace mucho tiempo á la faz de Europa que el Verbo ó *Logos* de San Juan era el Logos de Filon, ó lo que es lo mismo, que el Apóstol era un mero plagiaro de aquel filósofo, no se tuvo en cuenta que el Verbo ó Logos de San Juan, así en el concepto como en la palabra, es de orígen tradicional, y anterior á Filon y á todos los filosófos; que el Logos de San Juan es verdadero Dios *consustancial al Padre;* mientras que el Logos de Filon no es el solo y verdadero Dios, sino que es un Dios segundo (ο δευτερος) ó uno de tantos como abusivamente llevan ese nombre; un instrumento de Dios (οργανον) superior á los hombres, pero *inferior* á Dios; y por fin que el *Logos* del Evangelio, nada, absolutamente nada comun tiene con el Logos de Filon, parto de sus abstracciones idealistico-panteistas del Oriente, y mucho ménos con el misticismo herético y absurdo de los gnósticos (3).

Escribió tambien nuestro Apóstol tres epistolas: la una dirigida á los partos y las dos restantes á las Iglesias particulares, segun opinion de varios Padres y escritores antiguos. La primera parece ser complemento del Evangelio, y combate en ella San Juan á los gnósticos «doctores de la mentira, anticristos, desgarradores de la divina persona de Jesús,» ni más ni ménos que los racionalistas é incrédulos de nuestros dias. Es importantísima la doctrina y teología de esta Epístola: ella nos señala con gran precision el orígen divino de la religion de Cristo; el fundamento y la belleza de la vida cristiana que se manifiesta siempre en amor activo. El tono general de esta carta es un espíritu muy contemplativo, y todas sus expresiones revelan la voz y el autor del cuarto Evangelio (4).

La segunda epístola del Evangelista San Juan, bajo el nombre de *Electæ Dominæ et natis ejus*, indica que va dirigida, segun opinion general, á una Cristiandad, ó varias iglesias de un país determinado. Si se tratara allí de una sola familia particular, no diria el Santo Apóstol que él y cuantos conocen la verdad aman los hijos de aquella *predilecta*, ó elegida. Le encarga que se defienda y aparte de los seductores y de los que no confiesan que el Verbo divino apareció en carne mortal en el mundo. En la tercera, lamenta la conducta hostil del obispo Diotrephes, que no sólo no admitia los cristianos *(fratres)* que San Juan le enviaba recomendados, sino que intentaba arrojar de la Iglesia á quienes los recibian. Anuncia que pasará muy pronto á visitar aquellas Iglesias ó comunidad cristiana. El último de sus escritos es el *Apocalipsis* del que en seguida hablaremos.

Escasean entre los escritos de los primeros tiempos del cristianismo los hechos concernientes á los últimos años de la vida del Hijo del Trueno. Todos ellos pueden reducirse á tres principales: primero, un horror insoportable que sintió al hallarse en los baños frente á frente de Cerinto, cuyo nombre lleva su secta, combatida victoriosamente por el Santo Apóstol: segundo, el cariño singular y predileccion suprema que tenia por aquellas palabras: «Amaos, hijitos mios, los unos á los otros:» palabras que llevadas al terreno de la práctica bastan por sí solas para gober-

(1) Policarp. ap. Euseb., v, 21. Yren. III, 3, 4. Lo mismo testifican Tertuliano y San Jerónimo.
(2) *Joan*, cap. xx, 31. *Euseb.*, lib. III, cap. XXIV. *Hieron. de Script. eccles.*
(3) Véase *La Vita de Iesú da Giuseppe Gheringhello*, part. prima, pág. 390.
(4) *Le Christianisme et l'Eglise*, par le docteur Dœllinger (de triste memoria), pág. 150.

nar y hacer felices á todos los reinos de la tierra y convertir el mundo en verdadero paraíso: y tercero, el celo admirable que desplegó en la conversion de un jóven discípulo suyo, que habiendo caido en poder de unos ladrones de tal manera se corrompió en su compañía, que fué nombrado por sus excesos jefe de la partida. Volvió al fin al seno de la Iglesia, merced á la ternura y á las palabras amorosísimas del Santo Evangelista. Murió San Juan á una edad muy avanzada, centenario, hácia los años 100 ó 101, bajo el imperio de Trajano (1). Sus reliquias y sepulcros se conservaban aún en Efeso por los años 431; por lo cual el Papa Celestino estimula á los PP. del Concilio que entónces se celebraba en aquella ciudad, á que imiten el ejemplo y la inocencia de costumbres del Santo Apóstol. La Iglesia de su sepultura estaba edificada sobre la roca *Libata*, y se llamaba muy propiamente la Apostólica (2).

III.

Decíamos anteriormente que muy pronto trataríamos de dar una idea, aunque sea imperfecta, del postrer escrito de San Juan Evangelista, del último libro de la sagrada *Biblia*. El *Apocalipsis*, cuya palabra griega significa revelacion, es una obra inspirada por Dios y redactada por el apóstol San Juan. El marqués de Valdegamas en su famoso discurso sobre la *Biblia*, hace el siguiente paralelo entre sus dos libros, primero y último: «En su primera página se cuenta el principio de los tiempos y el de las cosas; y en su última página el fin de las cosas y de los tiempos. Comienza con el Génesis, que es un idilio, y acaba con el *Apocalipsis* de San Juan, que es un himno fúnebre. El Génesis es bello como la primera brisa que refrescó á los mundos; como la primera aurora que se levantó en el cielo; como la primera flor que brotó en los campos; como la primera palabra amorosa que pronunciaron los hombres; como el primer sol que apareció en el Oriente: el *Apocalipsis* de San Juan es triste como la última palpitacion de la naturaleza; como el último rayo de luz; como la última mirada de un moribundo (3).»

La tradicion más antigua de la Iglesia católica ha tenido siempre al apóstol San Juan por el autor del *Apocalipsis*. Él mismo se llama en este libro profético Juan, discípulo del Salvador, y se presenta como ejerciendo una autoridad doctrinal y suprema sobre las Iglesias del Asia Menor. Atribuir, pues, el *Apocalipsis* al otro Juan de Efeso, contemporáneo y discípulo del Señor, sólo cuadra bien al interés y á las pasiones. Y si otros documentos no hubiera para mejor resolver esta cuestion, nos bastarian los antiquísimos testimonios de San Justino, de Meliton, de San Ireneo, del cánon de Muratori y otros muchos que en gracia de la brevedad omitimos. Y téngase muy en cuenta que unos cuarenta años despues de la muerte del Discípulo amado en Efeso, allí mismo citaba ya San Justino el *Apocalipsis*, como obra inspirada por Dios y escrita por el Santo Apóstol. Lo cual viene á probar que en aquella ciudad, residencia de San Juan, donde primeramente apareció el libro sagrado, y de donde se extendió por todo el Oriente, era considerado el Apóstol como el verdadero autor (4). Ni tampoco hemos de olvidar que el testimonio de San Ireneo descansa en la autoridad de su maestro San Policarpo, que era discípulo del mismo San Juan (5).

Parece ya fuera de duda que el Hijo del Zebedeo compuso, ó á lo ménos dió principio á su libro profético en la Isla de Patmos, en los postreros años del reinado de Domiciano. Él mismo nos lo dice cuando afirma que se encontraba entónces en aquella Isla *quæ appellatur Patmos propter Verbum Dei et testimonium Jesu:* en seguida indica que oyó una voz grande como de trompeta que le mandó escribir en un libro lo que viese, y lo enviase á las siete Iglesias de Asia, Efeso, Smirna, Pergamo y á las demás.

El *Apocalipsis* contiene veintidos capítulos llenos de profecías y visiones misteriosas desde la Ascension del Señor hasta el Juicio final. Sus ideas sublimes y profundas fueron siempre piedra durísima y laberinto incomprensible en

---

(1) San Iren., III, 3.—San Jerón., *Com. in Galat.*, VI. Clem., *Alex. quis dives*, c. XLII.
(2) Véase el *Gran Diccionario Histórico*, t. V, palabra *Juan el Apóstol*, p. 279.
(3) Obras de Donoso Cortés; su discurso académico sobre la *Biblia*.
(4) Euseb., IV, 18.
(5) Iren., V, 30. Véase además sobre esto *El Cristianismo*, de Dællinger.

que tropezó y se perdió el orgullo de los que se llaman sabios. Todos conocemos las extravagancias de Dabricio, José Mede, el ministro Juvieu Grocio y otros muchos, entre los cuales caben tambien Newton y hasta el mismo Bossuet con su *Diocles Augustus*, para explicar el número 666. Creemos, pues, que para comprender alguna cosa de tan misterioso libro, despues de una humildad profunda, há menester quien lo haya de estudiar un conocimiento nada vulgar de la historia de la Iglesia primitiva en relacion con las persecuciones, martirios, crueldades é idolatrías del imperio de Roma. Así quizá se vean con más claridad aquellas almas de los confesores que fueron inmolados sobre el altar del cielo por la palabra y testimonio de Dios; aquellos decapitados con el hacha, segun costumbre de romanos; aquella participacion, del mismo Apóstol de la caridad, de las tribulaciones de la comunidad cristiana; aquel elogio de los ángeles de Pergamo y Filadelfia sobre todo, porque no renegaron de la fé de Cristo; aquella gran prostituta, Babilonia ó Roma, ébria ya y salpicada con la sangre de los justos y testigos de Jesús; y en fin, entre otras muchas maravillas, aquella bestia blasfemadora de Dios que se hace adorar por todos los habitantes de la tierra (1).

Nadie ignora las extravagancias y locuras de un Calígula; las persecuciones y crueldades de un Neron; la rabia y el furor infernal de Domiciano contra los adoradores de Jesucristo; el orgullo satánico con que este príncipe bárbaro se denominaba á sí mismo Dios, por escrito y de viva voz, mandando, como otros emperadores, sacrificar víctimas sin cuento á sus estátuas y propia divinidad; la muchedumbre de mártires, hombres, mujeres y niños, sacrificados entre los más horribles tormentos: pues bien, todos estos datos y otros muchos de la historia primitiva de la Iglesia, no han de ser ignorados de aquel que con fruto quiera leer el sagrado libro de San Juan, que traemos entre manos.

El Águila de Patmos, iluminado por el Espíritu de Dios, escribe indudablemente bajo la impresion terrible de las persecuciones neronianas y de las iniquidades de la Babilonia de Occidente; pero además, la luz del cielo le hace ver nuevas y más horribles injusticias y crueldades en lo futuro: las profetiza y deja notadas en el sagrado escrito. Allí describe y pinta la série de visiones que le fueron señaladas por el Angel del Señor; levanta por un lado solamente el velo que no nos deja ver los profundísimos misterios de la sabiduría y providencia de Dios encerrados en un libro sellado; los actos de Cristo lleno de gloria, las penas y la amargura de los fieles, el poder de Satan y del infierno, el castigo tremendo que espera á los perseguidores de la Iglesia; enseña á confesar la fé del Salvador con fidelidad inquebrantable; señala con el dedo la Iglesia triunfante en el cielo; anuncia pruebas espantosísimas porque han de pasar los que combaten sobre la tierra; allí, en fin, estampa mil recuerdos y alusiones de varios libros del Antiguo Testamento y usa muchas imágenes de Daniel, Ezequiel y otros profetas (2).

El discípulo á quien Jesús amaba sabe levantar sus manos al cielo y ver en los secretos designios de la Providencia todo cuanto sucede sobre la tierra. Despues de haber escrito en su *Apocalipsis* la situacion, los defectos y peligros de las siete Iglesias de Asia y de los prelados que las regian; despues de anunciar bajo símbolos ó imágenes atrevidísimas grandes catástrofes de la naturaleza y grandes revóluciones políticas, cuadros de calamidades espantosas y aterradores azotes que han de venir sobre los habitantes del mundo; las guerras, el hambre, la peste, la desolacion de la tierra, del mar, de los rios, de las fuentes, y hasta de los mismos astros; los escorpiones venenosos, los escuadrones, en fin, de los caballeros exterminadores de los hombres, el Santo Evangelista inclina su cabeza y piensa en los caminos misteriosos de la sabiduría infinita de Dios, en los acontecimientos del mundo invisible y en la Iglesia, que por un lado toca y goza triunfante en el cielo, y por el otro riñe batallas y padece dolores en este valle de lágrimas (3).

No todo ha de ser calamidad y miseria lo que está revelado en el libro divino de Patmos: allí, despues del llanto, aparece la alegría; despues de la muerte, la resurreccion; despues del martirio, la palma y la corona: derramada ya la sangre de los inocentes y ahogadas las persecuciones de Roma, se ve por fin á Satanás encadenado y la Iglesia de Jesucristo triunfante y gloriosa imperando en el corazon é inteligencia del género humano. Florece y brilla con divinos resplandores la Esposa de Jesucristo, y extiende la paz, la libertad y fraternidad verdadera entre los mortales; pero la escena se repite: los pecados del mundo y la justicia de Dios rompen las cadenas de Satan; éste se lanza al

---

(1) Vease *Apocalip.*, caps. I, II, III, IV y siguientes.

(2) *Le Christianisme et l'Eglise*, par Dœllinger, p. pren., pág. 155. *Geshichte der biblischen Offenbarung von Daniel Bonif. Hancberg, die Apokalyse in der Kirche*, p. 717-18: 721-22.

(3) Cornelio á Lapide y las innumerables sentencias de los SS. Padres que él cita en la exposicion del *Apocalipsis*.

mundo, verdadero campo de batalla, declara guerra, venganzas y discordia entre los hombres, y empieza de nuevo la amargura de Jetsemani y la noche de la pasion; y cuando todo parece muerto bajo la losa del sepulcro, la Iglesia, representacion de Jesucristo en la tierra, resucita nuevamente llena de esplendor y coronada de gloria.

Indudable parece á los expositores más juiciosos y á muchos Padres de la Iglesia, que la mayor parte de las visiones apocalípticas, representadas bajo mil emblemas é imágenes diversas, vienen siempre á significar la purificacion de la Iglesia por medio del fuego de la persecucion, aparte del sentido místico y piadoso que puedan envolver, ó que se las quiera dar. Allí despues de tantos combates, sufrimientos y vicisitudes se describe tambien el desarrollo de la Iglesia, la propagacion de la fé y el triunfo del cielo sobre el infierno; todo siempre bajo nuevas y muy variadas imágenes. Allí aparece por fin el Cordero de Dios, el leon de Judá, innumerable muchedumbre de justos y de mártires, la medida del templo y del altar, la mujer vestida del sol, el dragon rojo, la bestia de las siete cabezas, los ejércitos, en fin, de Belial sucumbiendo á la fuerza irresistible de los ejércitos del Arcángel San Miguel; y todo ello revelando claramente la Iglesia de Dios victoriosa en el cielo, combatiendo y triunfando sobre la tierra (1).

No queremos dar á conocer ninguna de las muchas interpretaciones á que dió lugar el libro misterioso y profético del *Apocalipsis;* porque despues de ser inoportuno en este breve escrito nos haríamos interminables: hemos querido solamente dejar aquí estampadas las ideas capitales en globo y á grandes rasgos que en aquel sagrado libro llegaron á sospechar los ingenios sublimes de los primeros Padres de la Iglesia, de los filósofos cristianos y de los talentos que gastaron y están gastando los dias de su vida en inquirir las razones de providencia y justicia divinas en los acontecimientos é historia del género humano. Con esto hemos bosquejado los cuadros proféticos y maravillosos del *Apocalipsis* y señalado al propio tiempo lo que en ellos se pueda ver y hallar envuelto.

Bien pudiera creerse que el órden y estado actual de las cosas humanas significa la realidad de alguna de las visiones celestiales de San Juan. El aumento cuotidiano de la perversidad, la desmoralizacion de Europa y su ingratitud con el Evangelio, la propagacion del error bajo mil formas, la persecucion y guerra sin trégua que las naciones todas declaran á la Iglesia católica, la iniquidad y tiranía de la fuerza brutal y desapoderada sobre el inocente y el débil, las densísimas tinieblas que envuelven al mundo, el desconcierto general de las inteligencias, la resurreccion de la idolatría y de costumbres paganas, la desvergüenza y desenfreno de los hombres y de los espectáculos públicos, la sed de mando, de dinero y de placeres inmundos, el materialismo y el racionalismo más grosero que todo lo va inundando, y finalmente, el error y la mentira triunfantes, la justicia y la verdad huyendo revela bien á las claras que la hora de las grandes pruebas y de las grandes expiaciones ha sonado; que la bestia del *Apocalipsis* al frente de las huestes satánicas está de nuevo sobre la tierra. Ha empezado nueva noche de la pasion para los hombres de buena voluntad: satisfecha la justicia inexorable de Dios, y despiertos los dormidos, resucitará el mundo de las almas fieles, y se hundirá en sus abismos Luzbel y sus secuaces.

Hemos indicado arriba algunos documentos y tradiciones de grande autoridad y peso en favor de la autenticidad del *Apocalipsis*: y no quisiéramos pasar de aquí sin decir siquiera una palabra en pro de su canonicidad. Parece fuera de toda duda que este libro no estuvo al principio admitido en el cánon de los sagrados y que en algunos códices y autores griegos no se menciona: pero esto sucedió solamente en iglesias particulares, porque lo creyeron obra de Cerinto: la Iglesia en general, principalmente la latina, lo ha mirado siempre como libro canónico; ahí está sino la autoridad de Meliton, Apolonio, San Ireneo, Teófilo de Antioquia, Clemente de Alejandría y San Agustin. El Concilio tercero de Cartago celebrado en 397 lo insertó en el cánon de las Sagradas Escrituras. Hemos hecho ya mencion del cánon de Muratori y debemos añadir ahora que Hegesipo, el historiador más antiguo de la Iglesia que floreció en el siglo II, es decir, poco despues de la muerte de San Juan, compuso un escrito apologético del Evangelio y *Apocalipsis* del Santo Apóstol (2).

Los incrédulos modernos siguiendo la rutina y huellas de todos los escarnecedores de la verdad y principalmente imitando los desprecios y bufonadas de los Alogos, herejes del siglo II, desechan y ridiculizan el *Apocalipsis*, sin llevar por delante que este libro no es una simple historia, sino más bien un escrito profético, y que por consiguiente debe aparecer compuesto en estilo figurado, como tantos otros libros del Antiguo Testamento (3). Como respuesta

(1) *Apocalipsis*, caps. XII y siguientes hasta el XX.
(2) Euseb., l. VI, c. XXV, bibliot. de Migne Orig. Hom. 7 in Josué. Sobre todo Natal Alexand. *Hist. eccl. sæc* 1, cap. XII.
(3) *Diccionario enciclop. teológico*, de Bergier, t. I, pág. 323. Madrid, 1831.

inconcusa á las burlas y sarcasmos de la gente descreida reclama mencion aparte la obra famosa del sabio Lardner *Credibility of thegospel history*. T. XVII, pág. 356.

Los herejes calvinistas rechazaron tambien la canonicidad del libro postrero de la Sagrada Escritura, porque los cuadros litúrgicos dibujados en él no les favorecen: en cambio los anglicanos lo contaron en el número de los libros canónicos y divinamente inspirados, y reconocieron con imparcialidad que San Clemente Papa que se dá la mano con los apóstoles, cita, ó alude ya en sus escritos á varios pasajes del sagrado libro del *Apocalipsis*.

Muchos documentos de tiempos antiguos nos dan razon de varios *Apocalipsis* apócrifos: San Clemente habla del *Apocalipsis* de San Pedro: Sozomeno del de San Pablo, conservado por los Cophtos modernos: Eusebio hace mencion del de Adan: San Epifanio de otro de Abraham, parto absurdo de los gnósticos: tambien en la historia de Nicéforo se recuerda el Apocalípsis de Esdras; y del de Moisés nos dan razon Graciano y Cedreno, é igualmente del de Santo Tomás y del de San Estéban: asimismo San Jerónimo menciona el *Apocalipsis* del profeta Elías: y Porfirio, en la vida de Plotino, cita un *Apocalipsis* de Zoroastro; otro de Zostrein; otro de Nicoteo, y por fin, el de Allogenes. De todos ellos apenas quedan más rastros que los títulos conservados en los historiadores y en las obras de los Santos Padres; y eran como fácilmente se comprende, colecciones de fábulas, delirios y revelaciones fingidas, producto monstruoso de jefes de secta y de vendedores de la mentira, que por esfuerzos diabólicos abundaron siempre; pero con especialidad en los primeros siglos del Cristianismo. Todo el mundo conoce asimismo la multitud de Evangelios y Epistolas apócrifas que nacieron en la misma fuente y de los cuales se valen hoy los apologistas católicos como de documentos y testigos de las creencias y prácticas primitivas de la Iglesia contra los protestantes que las suprimen y rechazan (1).

IV.

Es en vano buscar noticias históricas del *Apocalipsis* preciosísimo que vamos á describir lo más minuciosamente que nos sea posible: los historiadores todos que nos refieren la vida y vicisitudes de este monasterio de San Lorenzo, desde el ilustre P. Sigüenza hasta el reverendo P. Quevedo que acaba de pasar á mejor morada, se contentan con escribir los elogios y belleza artística de tan excelente códice. Algunas memorias manuscritas de hombres eminentes que se conservan en esta régia librería apenas hacen más que citarlo con entusiasmo y ponderar su riqueza de adornos, miniaturas, orlas, hermosos y bien formados caractéres con la belleza de sus pinturas y letras capitales. Los catálogos antiguos y modernos existentes en esta biblioteca tambien carecen de datos históricos. Es, pues, forzoso quedarse únicamente con las conjeturas que podamos sacar de los orígenes y formacion de la biblioteca riquísima de San Lorenzo y de la tradicion respetable de esta casa religiosa en órden al códice manuscrito del *Apocalipsis* de San Juan.

Tenia el sabio y poderoso rey Don Felipe II en su palacio una librería magnífica para su uso: constaba de 2.000 volúmenes que guardaban conocimientos en todos los ramos de la ciencia y del saber: pues bien, tan rica y escogida librería fué el orígen y primer cimiento de la biblioteca escurialense. Vino despues á enriquecer y acrecentar el naciente semillero de las letras la librería excelente y muy variada del Sr. D. Diego de Mendoza, que con carga de pagar las deudas y obligaciones de su testamento se la dejó al rey; y éste que la recibió gustosísimo, la envió en seguida al silencioso retiro del Escorial, lugar de sus complacencias. A ésta siguió la no ménos rica y apreciable biblioteca de D. Antonio Agustin con su precioso monetario lleno de medallas y monedas que la numismática sabe

(1) En el siglo XVI coleccionó estas leyendas Neander; teólogo aleman. En 1703 Alberto Fabricio, profesor de Amburgo, publicó en dos tomos su *Codex apocriphus Novi Testamenti* En 1832, Ch. Thilon dió á luz en Leipzig un tomo del *Codex apocriphus*, y la muerte no le dejó dar el segundo: obra que tomó de su cuenta el sabio Tischendorf y la llevó hasta su término Aunque por fragmentos hallados en escritos antiguos, principalmente en los de los Santos Padres, se viene en conocimiento nada ménos que de 40 de estos evangelios y leyendas, pero hoy sólo se consultan y tenemos á la mano siete, que son: *La Historia de José el carpintero*, *El evangelio de la Infancia*, *El Proto-evangelio de Santiago el menor*, *El evangelio de Tomás el Israelita*, *El de la Natividad de María*, *El de la Infancia del Salvador* y *El evangelio de Nicodemus*. Existe además *El evangelio de Marcion*, obra de su propia mano, y otros dos atribuidos falsamente á San Juan, que resultan compuestos en tiempos muy posteriores y de los cuales se servian, al parecer, los Albigenses y los caballeros Templarios.

debidamente apreciar. Tambien al propio tiempo ofrecian códices griegos, hebreos, arábigos y latinos el nunca bastantemente alabado orientalista Arias Montano, el obispo D. Pedro Ponce de Leon, Ambrosio de Morales, cronista eruditísimo, Julio Claro, Juan Perez de Castro y otros muchos sabios, grandes y poderosos particulares, que deseaban complacer al augusto monarca y enriquecer el augusto cenobio del Escorial.

Tambien sabemos que mientras esto sucedia en territorio de España, recorrian los países extranjeros comisiones de personas muy entendidas que no llevaban más objeto que desplegar todo su celo en busca de códices, libros y documentos literarios, artísticos y religiosos para el fundador de la octava maravilla del mundo. Los que oigan llamar á este príncipe el enemigo de las luces, el tirano inícuo de la inteligencia, el carcelero oscurantista de las ciencias, letras y artes, echen una mirada imparcial y desapasionada sobre el orígen y la historia de la biblioteca famosa del Escorial y sobre el tesoro inmenso de riqueza artística por él acumulada en esta fábrica gigantesca y admirable, y lo juzgarán de otra manera.

Teniendo, pues, en cuenta la procedencia de los libros de la real biblioteca de este Sitio y considerando con atencion los caractéres intrínsecos del códice famoso de que tratamos, que así en la letra como en las orlas y pinturas es sin duda alguna aleman ó flamenco, podemos aproximadamente asegurar que lo hayan traido á esta casa religiosa alguna de las comisiones que Felipe II habia mandado á los países extranjeros como Italia, Flandes y Alemania. Es además tradicion constante y muy antigua en este monasterio que el manuscrito apocalíptico, cuya historia vamos dando á conocer fué regalo particular del monarca fundador á la biblioteca, lo cual parece corroborar la idea de que perteneció á su rica librería.

Y esta tradicion, ya de siglos, no descansa en el aire: tiene en su favor la autoridad del muy erudito y delicado cronista P. Sigüenza; quien en la tercera parte de su historia de la Orden de San Jerónimo viene en apoyo de los que tan noble procedencia atribuyeron al manuscrito. Refiriendo el ilustre monje con su lenguaje clásico y dulcísimo la historia de los códices antiquísimos de San Agustin y San Juan Crisóstomo, conservados hasta hoy en el camarin-relicario de esta santa casa, dice cómo el régio fundador los habia habido de su tia la reina Doña María, hermana del emperador que los tenia como reliquias de los dos santos doctores en gran veneracion y estima, y añade lo siguiente: «Con estos dos, está tambien un *Apocalipsis* de San Juan, escrito de mano, iluminado harto bien, con una glosa de letra colorada de la misma forma y á mi parecer no de más antigüedad que de doscientos años; *teniale el rey en gran estima*, no le pregunté la razon dello (1).» ¡Lástima grande que la curiosidad no haya picado en esta ocasion al benemérito monje!

Echándose á discurrir con estos datos, quizá no andaria muy errado quien estimase escrito nuestro precioso códice é iluminado por los monjes de los países del Norte, para príncipes de la casa imperial de Austria, y supusiese que, viniendo á manos de la reina Doña María, hermana del emperador, lo regalase esta augusta señora, juntamente con los códices de San Agustin y San Juan Crisóstomo, á su sobrino el rey de España. Porque las palabras arriba escritas del monje ilustre de San Jerónimo parecen significar que el *Apocalipsis* manuscrito corria parejas en la veneracion y aprecio de Felipe II, con los códices venerandos de entrambos doctores. Saquemos, pues, en limpio, dejando á un lado toda conjetura, que el *Apocalipsis* de San Juan, que vamos á describir, es de orígen y escuela alemana; que formó parte de la librería particular del augusto fundador del monasterio de San Lorenzo; y finalmente, que con los venerandos manuscritos de San Agustin y San Juan Crisóstomo, fué recibido por el P. Sigüenza de manos del rey, y colocado en lugar escogido de esta bibioteca, donde se conserva hasta el dia de hoy.

El reverendo P. Quevedo, de la Órden de San Jerónimo y monje de esta casa, al dar razon en su *Historia del Escorial* de los códices más notables que se conservan en esta biblioteca, hace el siguiente elogio del manuscrito apocalíptico de que vamos tratando: «.....Tambien hay dos *Apocalipsis* notabilísimos, el primero del siglo x, y adornado con pinturas de aquella época, y otro de últimos del siglo XIII, escrito con un lujo, pintado y adornado con tanta profusion, que puede decirse que es una de las cosas más notables que encierra esta biblioteca (2).» En todo lo que dice de nuestro manuscrito damos la razon al monje historiador, ménos en la época á que lo atribuye; porque, ni el carácter de la letra, ni las iluminaciones, ni el dibujo, ni mucho ménos el estilo arquitectónico de los

---

(1) *Historia de la Orden de San Jerónimo*, por el P. Sigüenza, p. III, l. IV.
(2) *Historia del Real Monasterio del Escorial*, por D. José Quevedo, pág. 336. Madrid, 1854.

edificios allí pintados pertenecen al siglo XIII, sino que todos y cada uno de los datos artísticos que en él pueden estudiarse reclaman unánimes el siglo XV.

V.

Dando ya comienzo á la descripcion de tan precioso monumento, queden ante todo apuntados en este lugar los caractéres generales y extrínsecos que en él pueden observarse. No se vaya á creer que nuestro códice contiene el texto completo del *Apocalipsis*, sino solamente aquel que describe y dá á conocer la vision divina que representa la viñeta que en la parte superior está pintada. Y hemos de advertir tambien que, comparado con el texto de la Vulgata, ofrece no pequeñas diferencias y errores, que pueden atribuirse á descuidos involuntarios del amanuense.

La letra es muy hermosa y formada con mucho esmero; la del texto con tinta negra: la de los comentarios, de la propia mano, con tinta encarnada. Por más vueltas que hemos dado á sus 49 folios, no hemos podido encontrar el nombre del calígrafo que tantas pruebas allí dá de sus habilidades artísticas y naturales. Cada una de las páginas se halla hermoseada con finísimas viñetas, orlas y letras iniciales, pintadas y doradas con suma delicadeza, gusto y elegancia. El monograma del iluminador, formando parte de los adornos caprichosos de las orlas, aparece, unas veces claro y otras confuso, en varios folios; procuraremos darlo á conocer cuando lo describamos. La magnitud ó tamaño del códice es la del folio mayor: está encuadernado en tafetan rojo, con varios adornos dorados, cantoneras y broches de bronce muy brillante: tiene 49 folios en vitela; la letra, larga y estrecha, viene á constituir la que con el Padre Terreros llamamos comunmente alemana, por más que sea la monacal de todas las naciones; pero aquí con el carácter, abreviaturas y forma propia del siglo XV.

Abierto el códice por el folio primero, se lee en él un renglon de mano extraña del siglo XVI, que dice: «*Apocalipsis D. Joannis Apostoli cū comentariis incerti et figuris.*» Despues sigue la denuncia que del apóstol hace el procónsul de Efeso al emperador Domiciano; la introduccion es esta: «*Divinissimo Cesari et semper Augusto Domitiano proconsul Ephesiorum salutem: notificamus,*» etc. Sigue refiriendo como cierto varon llamado Juan, de estirpe hebrea, predica por el Asia á Cristo crucificado como verdadero Dios, despreciando los dioses inmortales y sus templos; y así sucesivamente la historia del Santo Apóstol, su viaje á Roma cargado de cadenas, los tormentos y martirios que padece ante la puerta latina de aquella ciudad, el destierro á Patmos á que fué condenado, con algunos hechos más, como la muerte trágica del inícuo emperador.

Toda la márgen de esta página se halla engalanada por una orla muy fina de vivísimos colores, formando mil figuras caprichosas é intercalando muy hermosos pajarillos y otras aves. En la parte superior hay una viñeta harto preciosa, á cuya derecha se ve sentado en rico sillon el emperador, rodeado de guardias y magnates; cúbrenlo muy elegantes vestiduras, con el manto imperial sobre ellas: corona de oro en la cabeza, y en sus manos un cetro largo parecido al antiguo romano, aunque no tanto como el de la monarquía etrusco-primitiva; no tiene el águila que adornaba la extremidad del triunfal que usaron los cónsules y los emperadores: reemplázase aquí por una especie de maza ó ramillete; el tirano reprende severamente al humilde apóstol que, de pié, vestido con tunicela morada, manto verde, cabello largo dividido al uso nazareno y adornado con nimbo de oro, dá testimonio de su fé con intrepidez cristiana. A la izquierda se halla desnudo el santo mártir, metido en la caldera de aceite hirviendo: algunos esclavos y soldados, doblándose hácia la tierra, soplan y avivan el fuego. El dibujo de las figuras, en este lugar, como casi en todas las viñetas del manuscrito, carece de la perfeccion y proporciones debidas: hay en cambio mucha sencillez en el aire de las figuras, mucha gracia en los trajes, mucha viveza en los colores y en el conjunto un tesoro de belleza artística.

Digna de toda atencion y estudio es la orla que rodea y embellece la página siguiente: las hojas y ramajes muy variados; las mariposas bien pintadas y algunas avecillas que la forman, constituyen un adorno bellísimo. En la parte alta de la misma página se ve pintada Roma pagana, por entre cuyos edificios salen sus torres y el circo, con los campos y ganados á lo exterior de sus muros: abajo se presenta el mar y la embarcacion que conduce á Patmos al Santo Apóstol: es una navecilla con sólo un árbol y una sola verga, á la que con poco arte va amarrada la correspondiente vela. La tripulacion se compone de soldados de la marina romana. A la izquierda de

la viñeta quiere representarse la isla de Patmos, por la cual se ve correr, abandonado el buque, al Discípulo amado de Jesús: delante de sí tiene el libro de las Santas Escrituras. La arquitectura de los edificios es de estilo dórico-romano.

De esta manera empieza ya el *Apocalipsis* en la página segunda: *Incipit visio beati Johannis apostoli et evangelistæ:* título formado con letra muy igual y roja. En seguida se lee la introduccion de la Vulgata: *Apocalipsis Jesuchristi quam dedit illi Deus palam facere servis suis....* Al principio de la página aparece un hermoso cuadro, cuyo fondo azul representa el mar y en medio de él se ve la isla de Patmos: sobre ella hay dos personajes: son el Apóstol que recostado con cierta gracia, apoya la cabeza sobre el manto verde y escucha estático al ángel del Señor, que cubierto con alba blanca, túnica azul abierta á manera de casulla, pone su mano diestra sobre el corazon de San Juan, y le dice estas palabras del texto (cap. I del *Apocalipsis*, v. 11:) «Lo que ves escríbelo en un libro, y envíalo á las siete Iglesias que hay en el Asia: á Efeso, y á Smirna, y á Pergamo, y á Thyatira, y á Sardis, y á Filadelfia, y á Laodicea.....»

Al lado de la Isla de Patmos se ven Sardis y algunas otras más. La orla de esta página está tambien ejecutada con mucho gusto: con el vivo color de la viñeta, letras capitales y demás adornos, forma un conjunto muy agradable á la vista. Los comentarios de este texto, como los demás del códice, son ortodoxos; y aunque no sean profundos, contienen, sin embargo, algunas sentencias verdaderas, agudas y provechosas; por lo cual, aunque de autor anónimo, las daremos á conocer en resúmen, y en lo que nos parezca más interesante á la ciencia bíblica, teológica, histórica y filosófica. Fíjase, pues, aquí el comentarista en la palabra *fui in spiritu.....* y dice que los grandes misterios apocalípticos no pueden ser vistos por ojos carnales, sino espirituales, segun lo del apóstol San Pablo: «el hombre animal no percibe las cosas que son del espíritu de Dios.....»

A la vuelta de este folio sorprende la belleza artística: la orla que va rodeando la página es primorosísima, salpicada toda de oro, formando muy caprichosos ramajes. A la orilla está San Juan, levantadas las manos en aptitud de hablar á los siete ángeles ó prelados de Asia, que aparecen vestidos con ropas sagradas y colocados de pié sobre la aguja de la torre de sus respectivas Iglesias: son éstas de estilo arquitectónico ojival del tercer período con tendencia al renacimiento y denotando la época, por consiguiente, de nuestro manuscrito. La variedad de los trajes y dalmáticas de los ángeles, los adornos de las fachadas de las catedrales, los colores varios y muy vivos de las pinturas, y en fin los pormenores todos del cuadro de esta página lo hacen vistosísimo.

El texto lo constituyen las palabras que de parte de Dios dirige San Juan á los prelados del Asia, y que pueden consultarse en el sagrado libro del *Apocalipsis*, cap. II, v. 2, 7, 8, 11, 12, 17, 18, 26; cap. III, v. 1, 5, 7, 12, 14 y 21, de modo que abraza dos capítulos, aunque salteados y truncados algunos versículos. El comentador incógnito pretende sacar algunas consideraciones místicas, más bien hijas de su piedad, de los nombres de las Iglesias de Asia, etimológicamente considerados: infiérese de ellas, no obstante, que el desconocido intérprete no carecia de conocimientos filológicos.

El folio tercero con su finísima orla, cuyos dibujos y ramajes parecen del siglo XVI, su preciosa viñeta, el texto y los comentarios con la variedad de colores, presenta un gran caudal artístico que merece estudiarse. En la parte más alta de la primera página aparece pintado el cuadro magnífico que describe el evangelista de Patmos en su Apocalipsis, diciendo: «Y me volví para ver la voz que hablaba conmigo. Y vuelto ví siete candeleros de oro: y en medio de los siete candeleros de oro á uno semejante al Hijo del hombre vestido de una ropa talar, y ceñido por los pechos con una cinta de oro: Y su cabeza y sus cabellos eran blancos como lana blanca y como nieve y sus ojos como llama de fuego: y sus pies semejaban á laton fino, cuando está en un horno ardiendo, y su voz como ruido de muchas aguas: Y tenia en su derecha siete estrellas y salia de su boca una espada aguda de dos filos: y su rostro resplandecia como el sol en su fuerza. Y asi que le vi, cai ante sus pies como muerto. Y puso su diestra sobre mi diciendo: no temas: Yo soy el primero y el postrero, y el que vivo y he sido muerto, y he aqui que vivo en los siglos de los siglos y tengo las llaves de la muerte y del Infierno..... (1).»

Por nuestra parte, sólo tenemos que advertir que el pintor del códice copió en este lugar fidelísimamente la idea ó vision apocalíptica. El Señor está sentado, riquísimamente vestido, en un trono muy elegante, formado y sostenido

(1) *Apocalip.*, cap. I, v. 12 y siguientes.

por columnitas y pirámides góticas, dibujadas con gran primor y gusto. A sus piés se ve á San Juan, tendida la túnica y como volando el manto, y todo él muy conturbado por algo que lo confunde.

El texto es la descripcion ántes copiada; los comentarios nos enseñan que los siete candeleros representan á la Iglesia católica, cuya sabiduría brilla como el oro, y su luz emanada de Jesucristo, que siempre está con ella, alumbra las inteligencias y vivifica las generaciones. Explica despues los objetos que adornan al Salvador, y ve en cada uno de ellos una virtud y una regla de conducta.

A la vuelta del folio y dentro de muy preciosa orla, vése la habitacion que San Juan tenia en Patmos, que viene á ser un templo ó casa santa de estilo antiguo muy sencillo; hay en su interior algunos objetos modestos: el libro del *Apocalipsis* y su autor, que de pié en el pavimento y desde una puerta, contempla arrebatado la vision misteriosa que está pintada en la primera página del folio siguiente. De esta manera la describe él mismo: «..... Y vi una puerta abierta en el cielo..... y luego fui en espiritu: y hé aqui un trono que estaba puesto en el cielo, y sobre el trono estaba uno sentado: y el que estaba sentado era semejante á una piedra de jaspe y de Sardia: y habia al rededor del trono un iris de color de esmeralda. Y al rededor del trono veinte y cuatro sillas, y sobre las sillas 24 ancianos, sentados, vestidos de ropas blancas, y en sus cabezas coronas de oro: y del trono salian relampagos, y voces, y truenos: y delante del trono siete lámparas ardiendo, que son los siete espiritus de Dios. Y á la vista del trono habia como un mar transparente como el vidrio, semejante al cristal: y en medio del trono y al rededor del trono cuatro animales llenos de ojos delante y detras. Y el primer animal semejante á un leon, y el segundo semejante á un becerro, y el tercero tenia cara como de hombre y el cuarto era semejante á un águila volando. Y los cuatro animales tenian cada uno seis alas; y al rededor y dentro estan llenos de ojos: y no cesaban dia y noche de decir: Santo, Santo, Santo el Señor Dios omnipotente, el que era, y el que es, y el que ha de venir..... (1).»

Toda esta vision maravillosa de San Juan se halla aquí fiel y minuciosamente copiada por el iluminador del códice. El Salvador lleva en la mano el globo con una cruz abanderada: en la siniestra tiene abierto el Nuevo Testamento, en el cual se lee: *Ego sum lux mundi, qui sequitur me non ambulat in tenebris.....* En los trajes blancos y coronas de los ancianos debe estudiar la indumentaria, así como en la forma y variedad de sus instrumentos de cuerda y bronce el arte y la historia de la música.

No hay más texto en esta página que el que acabamos de escribir. Los comentarios nos advierten que aquella puerta que vió San Juan representa á Cristo, única puerta para entrar en el cielo y abierta siempre para todo el que lo quiera. El trono es el corazon de los justos, en el cual se sienta y reina Dios. Los ancianos representan los ministros del Señor, así del Antiguo como del Nuevo Testamento, que con milagros, rayos de luz y voces como de trueno esparcen y predican la doctrina ó la ley y voluntad de Dios. Las siete lámparas recuerdan los siete dones del Espíritu Santo, y los cuatro animales son emblema de los cuatro evangelistas. De modo que en este cuadro la ciencia divina y el arte alimentan de consuno la inteligencia y el corazon.

Mil y mil yerbas enmarañadas é imitando varios lazos caprichosos, forman la orla delicadísima de la página siguiente, siendo dignos de mencion los raros animales que sujetan con su boca las hermosas iniciales del texto y comentarios. En el márgen aparece llorando y enjugándose las lágrimas el Discípulo amado, con traje talar y las santas Escrituras en su mano izquierda. Lleno de pasmo y de dolor contempla aquella otra vision, aquí pintada con mucha verdad, que él mismo revela en el capítulo v, versículo 1.° y siguientes del *Apocalipsis*: «Y vi en la diestra del que se sentaba sobre el trono un libro escrito dentro y fuera sellado con siete sellos. Y vi un angel fuerte que decia á grandes voces: ¿quién es digno de abrir el libro y desatar sus sellos? Y ninguno podia, ni en el cielo, ni en la tierra, ni debajo de la tierra abrir el libro, ni mirarlo. Y yo lloraba mucho, por que no fué hallado ninguno digno de abrir el libro, ni de mirarlo. Y uno de los ancianos me dijo: no llores: hé aqui el Leon de la Tribu de Judá, la raiz de David que ha vencido para abrir el libro, y desatar sus siete sellos.»

El anciano consolador del Santo Apóstol, colgado de la diestra su instrumento, con alba y manto blanco, ceñido con ceñidor de oro, diadema en su cabeza, con la cabellera y barba blanca, se presenta muy venerable y majestuoso: está señalando el Leon de Judá, que va adornado con bello amarillo, alas y muy hermoso nimbo en la cabeza: sujeta entre las garras el libro de los siete sellos. A la izquierda de la viñeta se descubre el Ángel fortaleza de Dios,

(1) *Apocalip.*, cap. IV, v. 1 al 8.

vestido de guerrero, con sus alas y nimbo correspondiente. En la diestra sostiene la cruz de la Redencion humana, y en la izquierda una banda blanca con esta inscripcion: *Quis est dignus aperire librum et solvere signacula ejus?* Todos estos objetos se ven pintados en una habitacion de fondo azul, cuyo pavimento está formado por jaspes y mármoles muy vistosos.

El comentarista anónimo ve en aquel ángel á los antiguos Patriarcas, Santos y Profetas, que con fuerte voz anunciaron al Mesías y la redencion del humano linaje. En el leon á Cristo venciendo al infierno y franqueando las puertas del cielo, sellado con los siete sellos de la iniquidad de los hombres. En el anciano, los antiguos Profetas que señalaron con el dedo de sus profecías al Salvador del mundo. Y finalmente, San Juan afligido representa á los fieles del Antiguo Testamento, que llorando preguntaban sin cesar por el Deseado de las naciones.

Así nos describe el sagrado libro del *Apocalipsis* la viñeta preciosísima que aparece en la página 1.ª del folio 5.°: «Los veinticuatro ancianos se prosternaban delante del que estaba sentado en el Trono, y adoraban al que vive en los siglos de los siglos, y echaban sus coronas ante el trono diciendo: «Digno eres, Señor Dios nuestro, de recibir gloria y honra y virtud, porque Tú has criado todas las cosas... (1)» El Salvador, rodeado de ángeles, aparece majestuosamente sentado en medio del íris, vestido con ropa talar, el globo cruzado en una mano y en la otra el libro santo de la Ley, abierto, y con esta verdad: *Ego sum rex regum...* Los veinticuatro ancianos, con sus largas y blancas cabelleras colgando por las espaldas, abandonados en el suelo los instrumentos musicales, se inclinan llenos de un santo pavor y presentan sus diademas de oro al Señor, repitiendo: «Digno eres, Señor Dios nuestro, de honra, virtud y gloria...»

Toda esta página, manuscrito y viñeta, está circundada por su correspondiente orla, ejecutada con mucha belleza y arte. A un lado se presenta el Apóstol del amor contemplando tan maravilloso cuadro. El texto es el mismo que dejamos traducido. El anónimo intérprete nos hace ver aquí en los veinticuatro ancianos á los Santos Padres, que con su talento gigante doblaron humildes, sin embargo, sus cabezas coronadas y llenas de sabiduría ante el Evangelio de Jesucristo; y presentándole sus buenas obras y conocimientos que de Él recibieran, lo glorificaron para reinar despues con Él por los siglos de los siglos.

Bella y por demás hermosa es la orla que sirve de adorno á la última página de este folio. De pié el Águila de Patmos, en el márgen ostentando muy rico traje talar y los libros santos en la mano, observa con grande asombro lo que se describe y pinta en el capítulo v, versículo 6.° del *Apocalipsis:* «Y miré y vi en medio del Trono, y de los cuatro animales, y en medio de los ancianos, un cordero en pié como muerto, que tenia siete cuernos, y siete ojos, que son los siete espíritus de Dios enviados por toda la tierra...» Esta revelacion apocalíptica está aquí perfectamente pintada. El cordero que descansa sobre el trono sujeta con la mano diestra un lábaro. Los ancianos formando coro y sentados dejan oir las armonías suavísimas de musicales instrumentos; algunos se entretienen en dulces coloquios, y otros, como arrobados, contemplan al cordero de Dios. Es muy grande la excelencia y la belleza de este cuadro.

Viene á indicar el comentarista de esta vision que el cordero como muerto significa á Jesucristo, que pareció á los ciegos vencido y muerto para siempre en el Calvario, pero resucitó glorioso y triunfante á los tres dias. Los siete cuernos y los siete ojos son las siete Iglesias del Asia y tambien los siete dones del Espíritu Santo. Omitimos otras muchas ideas que la piedad inspira al sagrado intérprete.

Cuadro sublime y vision divina es aquella que aparece pintada en la cara primera del folio 6.° La idea fundamental está tomada del capítulo v del *Apocalipsis*, versículos 7 y siguientes. Dice allí San Juan, que tomando el cordero de la mano del que estaba en el Trono el libro de los siete sellos y abriéndolo, cayeron postrados delante de Él los cuatro animales y los veinticuatro ancianos con las copas de oro llenas de perfumes, y que cantaban un cántico nuevo, diciendo: «Digno eres, Señor, de tomar el libro y abrir sus sellos, porque fuiste muerto y nos han resucitado para Dios con tu sangre... Y ví y oí muchos ángeles al rededor del Trono y de los animales y de los ancianos... que decian:... digno es el cordero que fué muerto de recibir virtud, y divinidad, y sabiduría, y fortaleza, y honra, y gloria, y bendicion... Y los cuatro animales decian. Amen: y los veinticuatro ancianos cayeron sobre sus rostros y adoraron al que vive en los siglos de los siglos.»

En el libro que el cordero recibe hay escritas estas palabras: *Ego sum lux mundi, via et veritas.* El Señor en

---

(1) *Apocalip.*, cap. IV, v. 10 y 11.

medio del íris, los cuatro animales y grande muchedumbre de ángeles en derredor, los ancianos con sus largas y blancas vestiduras, hincados de rodillas y presentando sus instrumentos músicos y copas de oro llenas de perfume, forman un cuadro embelesador.

El Anciano que se sienta con majestad en el trono representa, segun parecer del comentador, al Padre Eterno; el Cordero inmaculado, al Hombre-Dios recibiendo de su Eterno Padre los misterios y sabiduría divinos para enseñarlos á los hombres. Los Padres de la Iglesia simbolizados en los veinticuatro ancianos, caen prosternados y rendidos á tan profunda sabiduría. Tambien el Evangelista del amor, pintado en el borde de esta página, inclina humilde su rodilla y se queda como extasiado ante tamaños misterios. La orla en este lugar es más sencilla, pero no ménos elegante que las demás.

Leyendo los versículos 1.° y 2.° del sexto capítulo del *Apocalipsis*, se descubre al momento lo que representan las finísimas pinturas del mismo folio vuelto: «Y ví que el cordero abrió uno de los siete sellos, y oí que uno de los cuatro animales decia con voz de trueno: Ven y verás. Y miré: y ví un caballo blanco; y el que se sentaba sobre él tenia un arco, y le fué dada una corona, y salió victorioso para vencer.» El caballo que monta el personaje desconocido es blanquísimo y va perfectamente enjaezado. En ginete y caballo pueden estudiarse los arreos y vestiduras de guerra de la época de nuestro códice. Por la parte inferior de la viñeta se ve al animal con rostro humano, que tomando de la mano al amado Discípulo, le dice: «Ven y mira.» Le enseña el cordero, que rodeado de hermoso íris sostiene el libro con uno de los siete sellos abierto. Si bien incorrecto el dibujo, hay, sin embargo, en las figuras mucha belleza, gracia, colorido y riqueza artística.

Enseñan aquí los comentarios que el primer sello abierto revela los misteriosos acaecimientos de la época antidiluviana, convidándonos á todos á estudiarlos espiritualmente el animal con figura de hombre. El caballo blanco significa la inocencia blanquísima de los justos de entónces; y el caballero es el Señor creador de todas las cosas, que con las saetas de su divina justicia hiere y castiga á los delincuentes y malvados.

Vivísimos son los colores y elegantes los caprichosos ramajes de la orla que va en derredor de la primera página del folio 7.°; casi todas las hojas y demás adornos están salpicados de oro. La viñeta merece estudio detenido; pero ántes conviene oir á San Juan: «Y cuando abrió el segundo sello oí al segundo animal que decia: Ven y verás. Y salió otro caballo bermejo; y fué dado poder al que estaba sentado sobre él para que quitase la paz de la tierra, y que se matasen los unos á los otros, y le fué dada una grande espada... (1)»

Los arreos de caballo y caballero en este lugar son de color verde, sin que se note la falta de frenos y estribos: el jinete va vestido de guerrero y gasta cota de malla y espuelas. El animal semejante al leon, es ahora quien coge de la mano al autor del *Apocalipsis* y le enseña la vision misteriosa; cuadro sumamente bello y digno de la atencion de artistas y anticuarios.

No me parece anda muy acertado por aquí el comentarista; cree ver en la apertura del segundo sello el esclarecimiento de los hechos anteriores á la ley mosáica y posteriores al diluvio; en el caballo á los justos y en el jinete al Señor presidiéndolos. Mejor comentan los que señalan en el caballo bermejo á la Iglesia naciente, bermeja y coloreante con la sangre de sus mártires; y en el jinete á Jescristo reclamando paz y libertad para la misma Iglesia.

Nuevo espectáculo y nueva revelacion presenta la página postrera de este folio. En términos sencillos y al propio tiempo sublimes lo describen los versículos 5 y 6 del mismo capítulo: «Y cuando abrió el tercer sello, oí al tercer animal que decia: ven y verás. Y apareció un caballo negro: y el que estaba sentado sobre él tenia una balanza. Y oí como una voz en medio de los cuatro animales que decia... mas no hagas daño al vino ni al aceite.»

Está el caballo aquí en posicion artística atrevida, colocado de frente: son sus arreos de color rojo, tachonados de clavos de plata. El jinete gasta sombrero y gaban de invierno, forrado de piel y con bocamanga muy ancha: con la mano izquierda sostiene la balanza, y con la derecha las bridas del caballo. Se ve tambien aquí pintado al animal con figura de toro, llevando por la mano al Santo Apóstol, para que vea la apertura del tercer sello del libro misterioso. La orla de esta página es un verdadero alarde de belleza y arte. Obsérvanse en ella algunas aves, insectos y otros animales raros que pudieran entretener provechosamente á los naturalistas.

Dicen, en resúmen, los comentarios á este lugar, que el caballo negro simboliza los doctores y ley del Viejo Tes-

(1) *Apocalip.*, cap. VI, v. 3 y 4.

tamento, oscuro y confuso ántes de la enseñanza y exposicion del Mesías: el jinete habrá de ser el Señor, que con la balanza de su justicia revela la dureza de aquella ley que repetia: «ojo por ojo y diente por diente:» varias otras consideraciones añade el intérprete de muy escasa importancia.

«Y cuando abrió el cuarto sello, oí la voz del cuarto animal... y apareció un caballo pálido; y el que cabalgaba sobre él tenia por nombre Muerte, y le seguia el Infierno: y le fué dado poder sobre las cuatro partes de la tierra para matar con espada, con hambre y con mortandad, y con bestias de la tierra.» Este es el cuadro imponente que aparece al principio del folio 8.°, copiado del capítulo VI, versículos 7 y 8 del *Apocalipsis*.

La figura de la muerte es feísima, escuálida, con pocos y ralos cabellos en la calva, los ojos hundidos, la boca desgarrada y cabalgando sobre pálido caballo, que arrastra en pos de sí al Infierno. Este se halla representado por la boca colosal de un mónstruo horrible, dentro de la cual vénse algunos reyes, eclesiásticos y otros personajes mordiéndose y consumidos por el tormento; varios de ellos colocados tambien en tortura y posiciones tan forzadas, que horroriza verlos. A la mano izquierda de la viñeta se ve el animal águila, que agarrando con la boca el manto verde de San Juan, lo convida á entrar y ver tan misteriosas figuras; el Apóstol se resiste á causa del horror que le inspira la muerte y el Infierno. Y tiene razon, porque es cuadro verdaderamente pavoroso.

La época de los profetas anunciando la venida, pasion y muerte del Mesías y la vocacion de los gentiles es para nuestro expositor el misterio que se encierra en el cuarto sello, abierto por el Cordero. Sobre los demás objetos de estas pinturas, emite ideas que nos parecen sueños de su imaginacion. Quizá anden más acertados los que ven en la muerte y el infierno la época azarosa de herejes, cismáticos y demás enemigos embozados del catolicismo que sucedió á los siglos de persecuciones y martirio.

Estudiemos ahora otra de las revelaciones que tuvo San Juan, y que él describe admirablemente en el mismo capítulo, versículos 9 hasta el 12 de su *Apocalipsis*. Hállase pintada á la vuelta del folio arriba dicho. «Y cuando abrió el quinto sello, ví debajo del altar las almas de los que habian sido muertos por la palabra de Dios y por el testimonio que tenian: y clamaban con alta voz diciendo: ¿hasta cuándo, Señor, Santo y verdadero no juzgas y no vengas nuestra sangre de los que moran sobre la tierra? Y les fueron dadas sendas vestiduras blancas, y les fué dicho que reposasen...»

Aparecen efectivamente debajo de hermoso altar las ánimas desnudas por completo y recibiendo las ropas blancas de mano de ángeles ricamente vestidos con alba, estola y capa pluvial unos, con excelentes dalmáticas otros. El estilo arquitectónico del templo en que está el altar y pasa la escena, es gótico del tercer período; sus columnitas, cornisamentos, pirámides y pavimento de muy varios y vivos colores; los preciosos adornos del altar, el aire inocente y carácter sencillo de las almas de los mártires; el Cordero inmaculado en medio del íris y de los cuatro animales, emblema de los cuatro evangelistas; la orla, en fin, dibujada con mucho primor, que engalana esta página, y el hijo del trueno arrobado en sus contemplaciones divinas forman un conjunto que encanta y embelesa.

Simbolizan los sellos 5.°, 6.° y 7.° del libro misterioso, á juicio del expositor anónimo, la interpretacion del Viejo Testamento por el Nuevo que predicó Jesucristo y enseñó á los hombres. Las demás consideraciones que hace, las dejamos á un lado, pareciéndonos más piadosas que verídicas; no siendo tampoco difícil reconocer en las ánimas vestidas por los ángeles á los mártires cristianos vestidos y coronados de gloria por el Redentor del mundo que se ofreció voluntaria víctima al sacrificio para la salvacion y libertad de los hombres.

La vision apocalíptica con que empieza el folio noveno de nuestro manuscrito es por demás aterradora: dejemos describirla al autor del *Apocalipsis* en los versículos 12 y siguientes del cap. VI: «Y miré cuando abrió el 4.° sello: Y hé aquí que fué hecho un gran terremoto, y el sol se tornó negro como un saco de cilicio; y la luna se volvió como en sangre: Y cayeron sobre la tierra las estrellas del cielo, como la higuera deja caer sus higos cuando un gran viento la sacude. Y el cielo se recogió como un libro que se arrolla, y todo monte é isla se removieron de sus asientos. Y los reyes de la tierra, y los príncipes, y los tribunos, y los ricos, y los poderosos, y todos, siervos y libres, se escondieron en las cavernas y entre las peñas de los montes, diciendo á éstos y á aquellas: caed sobre nosotros y ocultadnos de la presencia del que está sentado sobre el trono y de la ira del Cordero. Porque ha llegado el dia grande de su ira: ¿quién podrá sostenerse en pié?....»

Aquí está efectivamente retratado el trastorno general del universo. Aparécese el sol oscurecido, bañada en sangre la luna y discurriendo por el firmamento, y cayendo en tropel cual abundante granizada, las estrellas del cielo; la tierra enmudecida y temblando de miedo; las gentes van corriendo á toda prisa á ocultarse entre los

peñascos y en el corazon de las montañas. Uno de los personajes que se esconden deja ver un pergamino largo y desarrollado que dice á las piedras y á los montes: *Cadite super nos et abscondite nos á facie sedentis super thronum et ab ira Agni.* Tambien se ve en la parte superior de este cuadro al Cordero de Dios abriendo el sexto sello del libro. El colorido negro y pálido de estas pinturas, y el horror que inspira el desconcierto general del mundo, con la muerte y el terror de todos sus objetos, hacen que esta página se presente muy lúgubre y por demás sombría.

Advierte aquí el intérprete que este cuadro de horror y confusion universal significa la reprobacion de los judíos y la vocacion de los gentiles: el terremoto, la devastacion de Judea por los romanos; el sol eclipsado es emblema de los judíos reprobados por Dios y despreciados del mundo; la luna viene á ser la sinagoga sobre cuya cabeza cae la sangre de Cristo y de los santos; y las estrellas cayendo sobre la tierra son el símbolo de los príncipes de los sacerdotes, escribas y fariseos caidos y desprestigiados por siempre.

En medio de la página que sigue, lo primero que se ve es la viñeta que sorprende y deleita á un mismo tiempo. La tierra, y á su alrededor el mar, surcado por varias embarcaciones, está en el centro. Girando tambien en derredor conforme al sistema de Tolomeo, se ven el Sol, Luna, Saturno, Vénus, Marte, Júpiter y Mercurio. A los respectivos lados del polo Norte hay dos ángeles cubiertos con albas y capas pluviales, y levantadas en alto sus hermosas alas: sostienen los vientos en la mano, representados por una cabeza de cuyo rostro sale por un carrillo el surtidor que indica el elemento. Los ángeles del Sur tienen la misma aptitud, pero dirigen los vientos al espacio y no á la tierra como los anteriores. Otro ángel aparece volando y subiendo á lo alto, y dando voces á sus compañeros para que no dañen: «ni á la tierra, ni á la mar, ni á los árboles, hasta que los siervos de Dios fueren señalados en sus frentes.» El Discípulo amado del Salvador, cruzado de brazos, de pié, y como estático, presencia toda esta escena desde el márgen. Dignísima de estudio detenido es tambien la orla magnífica de esta página, y la riqueza inmensa artística del cuadro. Puede éste consultarse en el capítulo VII del *Apocalipsis*, versículos 1 hasta el 4.

La idea que domina en los comentarios á este pasaje apocalíptico, viene á significar en los cuatro ángeles de ambos polos á los cuatro imperios asirio, persa y macedonio fundidos al fin en el romano, instrumento poderoso de la justicia divina para castigo de unos y civilizacion de otros. El otro ángel que va volando por encima del Sol representa á Jesucristo refrenando á Roma con el Evangelio é impidiéndole que dañe á los ciento cuarenta y cuatro mil señalados de todas las tribus de la tierra.

Verdadero alarde de belleza es lo que á la vista se presenta en el folio 7.° del manuscrito que damos á conocer. En el capítulo VII del *Apocalipsis*, versículo 9 y siguientes, se describe así: «Despues de esto vi una grande muchedumbre que ninguno podia contar..... que estaban en pié ante el trono y delante del Cordero cubiertos de vestiduras blancas y palmas en sus manos.... Y todos los ángeles estaban en pié al rededor del trono, y de los ancianos, y de los cuatro animales; y se dejaron caer ante el trono sobre sus rostros, y adoraron á Dios diciendo: Amen. La bendicion, y la claridad, y la sabiduría, y la accion de gracias, y la honra, y la virtud, y la fortaleza á nuestro Dios en los siglos de los siglos: Amen. Y tomando la palabra uno de los ancianos me dijo..... Estos son los que vinieron de grande tribulacion y lavaron sus ropas y las emblanquecieron en la sangre del Cordero..... no tendrán hambre ni sed nunca jamás, ni caerá sobre ellos el sol, ni ningun ardor.....»

Esta escena magnífica aparece en el coro de una catedral gótica, cuyas columnas, frontispicios, adornos y ventanas ojivales de muy varios colores, la hacen bellísima. Están presidiendo el Salvador y el Cordero sentado en el interior del íris, rodeados de innumerables ángeles. La numerosa turba con sus largas albas y palmas en las manos dirigen con respeto y pavor santo sus miradas á la presidencia. Hácia otra parte se ve un anciano coronado, que cogiendo á San Juan de la mano le convida á penetrar en el templo, pero el humilde solitario de Patmos se resiste y se muestra como indigno de entrar en la celestial morada. Esta preciosa viñeta, así como igualmente la orla sencilla pero elegante de esta página, merece la atencion de los artistas.

Aquella turba magna, dice muy bien el intérprete, debe ser la multitud de los elegidos de Dios, ó los santos y justos de la Iglesia que supieron sacrificarlo todo por su fé y por su Dios. En sus blanquísimas albas van representadas sus virtudes; y en las palmas, las victorias preciosas que obtuvieron de sus perseguidores enemigos de la verdad. Lo demás del texto lo aclara el anciano que convida á San Juan; no hay, por consiguiente, necesidad de buscar misterios ni enigmas donde no existen.

Ya que sea corta, hemos de copiar aquí la pintura que el *Apocalipsis* hace de la vision dibujada á la vuelta del

mismo folio. Héla aquí: Y cuando él abrió el séptimo sello fué hecho silencio en el cielo casi por media hora. Y vi siete ángeles que estaban en pié delante de Dios: y les fueron dadas siete trompetas (1).» El Padre Eterno y el Cordero inmaculado son las dos figuras que hay en medio del cuadro: el último sostiene abierto el libro de los siete sellos y en el interior de sus páginas puede leerse: *Ego sum via, veritas et vita.* A los respectivos lados se ven los siete ángeles vestidos con mucha elegancia de caballeros cruzados, recibiendo las trompetas de otros dos de mayor jerarquía, que gastan alba y dalmática riquísima uno, y alba y capa pluvial otro. Todos ellos presentan el aire de jóvenes gallardos que los hace respetables, simpáticos y verdaderamente celestiales. En todos y cada uno de los personajes y objetos de esta pintura tienen mucho que aprender los amantes de las antigüedades y de las artes.

Despues de mil vueltas y rodeos con el Génesis y el séptimo de sus dias viene á encontrar el expositor anónimo, á Jesucristo simbolizado en el séptimo sello abierto por el Cordero: en el silencio del cielo observa la paz octaviana universal, que reinaba en el mundo cuando nació el Mesías. Y finalmente, quiere que los siete ángeles con sus trompetas representen los profetas y demás oráculos antiguos anunciando la venida del Redentor.

No es ménos grandioso y excelente el cuadro que se halla pintado en la página primera del fólio undécimo. Su idea fundamental está tomada del *Apocalipsis*, capítulo VIII, versículos del 3 al 6. «Y vino otro ángel y se paró delante del altar, teniendo un incensario de oro: y le fueron dados muchos perfumes..... y subió el humo de las oraciones de los santos de mano del ángel delante de Dios. Y el ángel tomó el incensario y lo llenó del fuego del altar y lo echó en la tierra y fueron hechos truenos, y voces, y relámpagos, y terremoto grande..... »

El Salvador del mundo en medio del íris y adornado con manto y túnica azul, indica al ángel del incensario lo que debe hacer. Este se ve pintado tres veces ejecutando lo que en el texto se declara. Aparece primero vestido de alba y dalmática encarnada recibiendo el incienso de mano de los veinticuatro ancianos: lo pone despues sobre el altar de oro; y llenando, al fin, de fuego sagrado el incensario lo derrama sobre la tierra, dejándose ver en seguida bocas horribles que vomitan voces, truenos y relámpagos que áun pintados solamente hacen estremecer á quien los mira. Tan lindo cuadro revela la flaqueza de los mortales ante el poder de Dios Omnipotente. Desde el márgen, adornado por muy primorosa orla, contempla San Juan lleno de espanto la terrorífica vision.

Significa esta escena en general, á juicio del intérprete, el Padre Eterno, representado en el ángel del incienso, enviando el Espíritu Santo á los apóstoles simbolizado por los truenos, fuego y relámpagos.

Del mismo modo, colocado en el márgen de la última página del folio anterior, observa San Juan la revelacion que él describe en su *Apocalipsis* con estas palabras: «Y los siete ángeles que tenian las trompetas se aprestaron para tocarlas. Y el primer ángel tocó la trompeta y fué hecho granizo y fuego, mezclados con sangre, lo que cayó sobre la tierra, y fué abrasada su parte cercera, y fué abrasada la tercera parte de los árboles, y quemada toda la yerba verde (2).»

Vestidos de guerreros de la Cruz, y apoyando las trompetas en el suelo, aparecen los seis ángeles de pié, maravillados al oir pavoroso sonido, como de trueno, y ver caer de las nubes del cielo el granizo mezclado con fuego y sangre sobre la misera tierra que empieza ya á consumirse en llamas voraces. La orla del márgen que adorna esta página ofrece dibujos muy caprichosos y es muy vivo el colorido de sus pinturas. Pero mucho dejan que desear las líneas y proporciones de las figuras y áun tambien de los edificios que aquí se representan.

En resúmen, los comentarios de esta vision misteriosa nos dicen que el sonido de la trompeta del séptimo ángel debe ser la voz de los santos del tiempo pasado y porvenir, pero singularmente de los profetas del Antiguo Testamento, y mejor aún, de la ley natural. El fuego, la sangre y el granizo que cae sobre la tierra puede representar el Santo Espíritu de Dios quemando y consumiendo los males del mundo. La generalidad de Santos Padres y expositores no lo entienden así.

---

(1) *Apocalip.*, cap. VIII, v. 1 y 2.
(2) *Apocalip.*, cap. VIII, v. 6 y 7.

VI.

Para estudiar cumplidamente las pinturas y doctrina del folio 12 debemos ante todo leer los versículos 8.° y 9.° del capítulo VIII del *Apocalipsis*. Hélos aquí: «Y el segundo ángel tocó la trompeta y fué echado en el mar como un grande monte ardiendo en fuego y se tornó en sangre la tercera parte de la mar: y murió la tercera parte de las criaturas que habia animadas en la mar: y la tercera parte de los navíos pereció.» Causa verdadero espanto ver aquí pintado con toda fidelidad un monte ardiendo á llama viva y desplomándose desde el espacio en medio del Océano. A su caida se revuelven y levantan las aguas hasta el cielo, se hacen trizas los buques y las islas y quedan hundidos en los abismos del mar los hombres, animales y criaturas todas de la tercera parte de la tierra. Hasta los mismos ángeles vestidos de casacas y trajes de guerra aparecen á un lado de la viñeta llenos de terror. Al apóstol hijo del Zebedeo se le ve recoger en la cintura sus vestidos y echar á correr.

El segundo ángel tocando su instrumento en opinion del intérprete, representa á Moisés bajando del Sinaí y haciendo descender del cielo el monte de la ley antigua, llena de fuego y consumiendo la tercera parte del pueblo hebreo infiel é idólatra simbolizado en el mar. Tiene poco valor semejante idea para la generalidad de los expositores sagrados; y solamente la mencionamos por el deber que nos obliga á dar cuenta de todo lo que nuestro códice contenga.

Hé aquí ahora lo que se ofrece á la vista en la página postrera del mismo folio. Brillantísima y hecha fuego aparece precipitándose por el espacio azul una estrella misteriosa, que al fin se derrama toda sobre las fuentes y los rios. Es la estrella que el libro sagrado del *Apocalipsis* (1) llama con el nombre de Ajenjo, y que produjo la muerte á muchos hombres por la amargura que dejó en todas las aguas. Los ángeles, con sus trajes caballerescos á usanza de los tiempos medios, lavantadas en alto sus robustas y bien pintadas alas, miran con gran sorpresa el descendimiento de la prodigiosa estrella. Los habitantes de la tierra, con sus tipos y vestiduras alemanas, dejan las faenas del campo, y llenos de pavor contemplan el portento. La orla de esta página es elegantísima, advirtiendo que unas letras que adornan los ángulos de este cuadro, deben de ser el monograma del iluminador de nuestro manuscrito. Más adelante quedarán copiadas en esta monografía.

Los comentarios á este pasaje sagrado dicen en definitiva que el ángel y la estrella representan á los antiguos profetas, que descendiendo de los cielos sobre las doce tribus de Israel, y encendidos en el amor del prójimo por Dios, mueven á sus moradores al arrepentimiento; y amenazándoles á veces con la justicia inexorable del cielo, los llenan de dolor y de amargura. Volvemos á repetir que pocos siguen estas interpretaciones.

Con una mano en el rostro, y colocada graciosamente en la cintura la otra, recapacita el Ángel de Patmos aquella vision que él mismo describe en el capítulo VIII del *Apocalipsis*, y con gran fidelidad copiada en el folio 13 de nuestro códice. En medio del cielo vénse llenos de palidez y medio oscurecidos el sol, la luna y las estrellas, que van discurriendo y navegando por el espacio inmenso. Algunos sabios y gentes de la tierra aparecen admirados, y como queriéndose dar razon de tamaña oscuridad. Los ángeles, con los mismos trajes de campaña, miran á su compañero, que haciendo vibrar el aire en su trompeta, produce tan misteriosas tinieblas. La orla bellísima de esta página, el rojo del manuscrito, y el color morado y denegrido de todo el cuadro, forman un conjunto agradable y al propio tiempo sorprendente.

Al explicar este pasaje bíblico, el anónimo indica que el ángel tañedor de la trompeta es la figura de Jesucristo, oscureciendo la sinagoga y los antiguos sacrificios, representados en el sol, luna y estrellas llenas de palidez. Algunas otras ideas deja apuntadas en esta página, que no nos parecen demasiado dignas de mencion particular.

Si queremos comprender perfectamente las pinturas de la última página de este folio, hemos de leer ántes el versículo 13 del octavo capítulo del *Apocalipsis*, que dice: «Y vi y oí la voz de un águila que volaba por medio del

---

(1) *Apocalip.*, cap. VIII, v. 10 y 11.

cielo, que decia en alta voz: ¡Ay, ay, ay de los moradores de la tierra por las otras voces de los tres ángeles, que habian de tocar la trompeta!» Y en efecto, en la viñeta aparece volando por medio del cielo, y como si repitiese los tres ayes lastimeros de que nos habla el texto. Tres ángeles, gallardísimas figuras de guerreros, con nimbos en la cabeza, levantadas las alas y sosteniendo las trompetas, se ven tambien á un lado. Asimismo, algunos sabios, doctores y otras gentes del mundo, escuchan atónitas los ayes amenazadores del águila misteriosa. Varias ciudades y monumentos rústicos: un fondo azul muy marcado, y el Apóstol vírgen mirando de léjos tan sorprendente espectáculo, sin olvidar la orla preciosa de toda la página, vienen á realzar tan magnífico cuadro.

En el comento, el anónimo dice que aquella águila que vuela por medio del cielo es la figura del Mesías predicando á los judíos, y por medio del apostolado que él mismo dejó en el mundo á todas las gentes; que con aquellas tres exclamaciones: *Væ, væ, væ*, amenaza con los rigores de su justicia al pueblo hebreo, á los incrédulos, á los herejes, y á todos los perseguidores de la Iglesia católica, su esposa.

De los cuadros más aterradores del *Apocalipsis* es el que se halla pintado en el folio 14 del manuscrito que estudiamos. Vése allí, conforme á la descripcion que de él se hace en el cap. IX, vers. del 1 al 12 del mismo libro sagrado, una nube espesa de humo salir del abismo á la voz de la trompeta del ángel quinto, esparcirse por el espacio y dejar oscurecido el sol. De en medio de las tinieblas salen despues unas bestias horrorosas, que el texto sagrado llama langostas, y á las cuales sólo se dió permiso para herir á los hombres que no tuviesen la señal de Dios en sus frentes... «Las figuras de las langostas eran parecidas á caballos aparejados para batalla, y sobre sus cabezas tenian coronas semejantes al oro. Y tenian cabellos como de mugeres y dientes como los de leon. Vestian lorigas como de hierro; y el estruendo de sus alas como el estruendo de carros de muchos caballos que corren al combate. Y tenian colas semejantes á las de los escorpiones y aguijones en ellas...» Aquí el pintor se sujetó completamente á la letra, haciendo horribilísimos estos animales. El que delante lleva encima el ángel su rey, con alas, cuernos y armaduras de guerrero, con el cetro les dá la señal de avanzar sobre los míseros mortales, que en tropel huyen aterrados. Algunos cogen á la Muerte para que los mate, pero ésta se resiste. El Evangelista, con rostro muy afligido, contempla desde el márgen tanto horror. Es digna de mucho estudio la viñeta.

Si hemos de creer al comentarista, debemos ver simbolizados en el pozo del abismo todos los herejes, hipócritas é impíos, que abriendo sus bocas infernales vomitan la mentira, el error y la blasfemia que infesta y destruye la inteligencia y el corazon de los hombres.

Entre los versículos 12 y 16 del propio capítulo del *Apocalipsis*, puede leerse la vision misteriosa y admirable que vemos dibujada á la vuelta de este folio. En la parte superior está el Señor sobre un altar de oro con el libro de la ley en sus manos y rodeados de los cuatro animales emblema de los evangelistas. Algunos personajes hincados de rodillas, cubiertos con mantos blancos, lo adoran y glorifican. El ángel sexto con la llave en la mano obedece las órdenes que le comunica el animal con figura humana y dá libertad á cuatro espíritus, que con espadas, lanzas y otras armas bélicas salen de un rio muy caudaloso que es el Eufrates. Al ver esto los habitantes de la tierra huyen á esconderse entre las rocas y montañas; y hasta el Santo Evangelista recoge sus vestidos talares y con el *Apocalipsis* debajo del brazo se dispone á echar á correr. La orla toda salpicada de oro que rodea esta página se halla trabajada con mucho gusto y primor. Tambien en ella está el monograma del iluminador que luégo daremos á conocer.

Cree el intérprete, que aquel trono de oro ha de ser la Iglesia católica: y el sexto ángel, los mártires testigos de la divina palabra y sellándola con su sangre. Los cuatro ángeles que vestidos de combatientes salen del Eufrates, representan los cuatro imperios de asirios, persas, macedonios y romanos que han de ser providencial azote del género humano. Fundidos despues en el romano han de derramar á torrentes la sangre de los cristianos y propagar la fé en Cristo sin que ellos se den cuenta del hecho.

Viene despues el folio 15 que nos ofrece un espectáculo verdaderamente grande y pavoroso. Su descripcion ha quedado escrita en el mismo capítulo del *Apocalipsis* desde el versículo 16 hasta el fin. Son cuatro los caballeros principales que aquí se ven. Visten como guerreros valentísimos con alfanjes en sus manos y cascos muy brillantes en la cabeza. Los caballos en que van montados son muy robustos y fogosos, cuyas cabezas parecen á las del leon, y sus colas á serpientes enroscadas, muy espantosas. Van corriendo, atropellándolo todo, y dejando en pos de sí víctimas sin cuento. Los habitadores del mundo les salen al encuentro pidiendo indulgencia. Los mares y la tierra se muestran espantados ante tan horrible escena. El Apóstol harto meditabundo la observa desde el márgen hermoseado por muy bonita orla. Llaman la atencion la variedad y brillo de los colores y la mucha gracia con que están

colocados los paños y pliegues de los vestidos. Acaban de embellecer el cuadro la animacion del Océano, el verdor de los valles, la negrura y grandeza de las montañas.

Desea el comentador en este lugar que los caballos representen á los pueblos rebeldes y crueles, arrojando por sus bocas de leon la injusticia y la perversidad. Los que sobre ellos van montados deben de ser los príncipes sus domeñadores que los enfrenan; pero que á veces soltándoles las riendas los dejan correr las vías de su instinto feroz, para que como látigo de Dios den su merecido á los traidores, malvados y perversos. Las demás representaciones que ve en cada uno de los otros objetos del cuadro parecen forzadas y no hay para qué escribirlas en este lugar.

Es muy pequeño el espíritu humano para comprender la revelacion que el Discípulo amado de Jesús dejó escrita en el capítulo x, versículo 1 hasta el 8, y que se halla pintada en la página postrera de este folio. El texto sagrado dice, que un ángel cubierto con una nube, un íris sobre su cabeza, su cara como el sol y sus piés como columnas de fuego... puso su pié derecho sobre la mar y el izquierdo sobre la tierra: y que clamó como con voz de leon cuando ruge, y que siete truenos hablaron sus voces: que el ángel levantó su mano al cielo y que juró por el que vive en los siglos de los siglos, que crió los cielos, la tierra y el mar y cuanto en ellos se contiene, que no habrá ya más tiempo... Esta figura sublime está aquí copiada con grande fidelidad. A sus lados respectivos salen de la nube y del íris que lo envuelve los siete truenos figurados por siete cabezas, de cuyas bocas, como surtidores de azufre sale su estampido aterrador. Tambien el evangelista San Juan sentado en el suelo con sencillez y gracia y la pluma del *Apocalipsis* atravesada en la boca, vuelve la cabeza para escuchar las palabras de otro ángel que le dice: «sella las cosas que han hablado los siete truenos y no las escribas.» Al lado izquierdo aparece el pueblo agrupado en derredor de un ministro de Dios que desde el púlpito les explica la divina palabra. Los trajes y figuras de estas gentes son orientales, pero tan raros como las que se ven en los cuadros del Vosco. El mérito artístico de la orla es imponderable y su ejecucion delicadísima.

Dícenos sencillamente el desconocido intérprete, que aquel ángel gigante representa á Jesucristo Dios y Hombre verdadero: el cual bajando de los cielos redimió á los hombres y dominó al universo entero, llevando en su cabeza la nube de su divinidad, el íris de su misericordia y á sus lados los truenos espantosos de su justicia: las demás ideas secundarias deben omitirse en beneficio de la brevedad.

Despues de esto viene el folio 16, que en su primera cara nos ofrece otra vision apocalíptica llena de misterios. Un ángel ricamente vestido de alba larga, tunicela, nimbo y alas levantadas en alto coge de la mano á San Juan y le hace entrar en el lugar de las maravillas y acercarse al espíritu celestial, que tenia un pié en los abismos del mar y el otro en tierra; recibe de su mano un libro prodigioso que lo traga al instante, dejando su vientre lleno de amargor y de dulzura su boca (1). El carácter sencillo de los personajes, el color vivísimo de sus vestidos, el verde de los valles y de los campos y el azul de los cielos hacen de este cuadro un objeto tan provechoso al entendimiento como agradable al corazon.

Los comentarios de esta página nos dan á entender que se representa en la vision que acabamos de escribir al Espíritu Santo morando sobre los apóstoles y mandándoles que vayan á Jesucristo, Sabiduría del Padre, y reciban de su boca la doctrina del Evangelio, y que despues la siembren, cual otros divinos sembradores, en el corazon de todos los hombres.

Para bien y progreso de la indumentaria, de la arquitectura gótica, del dorado, de la pintura y del arte en general, merece estudio sério la viñeta de la página siguiente. Descríbelo San Juan en el capítulo xi, versículo 1 y 2 de su *Apocalipsis*. Al pié de un rico altar, cuyo estilo y profusion de adornos revelan el período tercero del arte arquitectónico ojival, hay un ángel cubierto con alba y dalmática muy elegante dibujada con adornos de oro. Este espíritu del cielo se acerca al amado Evangelista puesto á un lado de rodillas y le dice: «Levántate y mide el templo de Dios, y el altar y á los que adoran en él.» Algunas gentes, al parecer monacales, están adorando al Señor delante del altar. A la derecha vuelve á aparecer el autor de estas visiones sentado en tierra y en aptitud de levantarse ayudado del ángel para medir con la caña de oro el templo y el altar. Es cuadro riquísimo y magnífico.

Aquella caña de oro, dice el expositor, es la doctrina evangélica que saliendo del templo santo del catolicismo,

(1) *Apocalip.* cap. x, v. 8 al 11.

se extiende por toda la redondez de la tierra. Insinúa además otras consideraciones que no queremos dejar copiadas en este escrito.

Elías y Enoc son los dos personajes principales de la viñeta del folio 17. Los versículos 3 y siguientes hasta el 6 del mismo capítulo del *Apocalipsis*, nos pintan la verdad de cuanto hay aquí dibujado. Aparecen ambos profetas de pié, descalzos y cubiertos con unos sacos harto lúgubres y de color de ceniza. Llevan en sus manos candeleros con velas encendidas y un ramo de oliva. Elías parece estar predicando; y Enoc arroja como chispas de fuego sobre las gentes que no le quieren oir. Denotan no poco conocimiento artístico, así el colorido como la colocacion y gracia de las figuras de este cuadro, y tambien están muy claros los rasgos y caractéres de la escuela alemana.

Ciñéndose completamente á la letra textual, el comentarista habla de los dos personajes del Testamento Viejo y los presenta como testigos proféticos del advenimiento del Mesías: añade que los candeleros y ramos de oliva que llevan en sus manos significan la sabiduría y el espíritu de Dios que recibieron y propagaron sobre la tierra.

Para la mayor claridad y conocimiento del cuadro que hay á la vuelta de este folio no se necesita más que leer los versículos 7 y 8 del capítulo XI del *Apocalipsis*. Los profetas Elías y Enoc envueltos en sus mantos negros con la barba larga y blanca, desnudos los piés y con un pergamino en la mano que dice: *dms. xps. interiet te.....* aparecen aquí ante la bestia del Anticristo. La figura de éste es feísima, muy rara y repugnante: su cuerpo está cubierto de vello como de mono; sus alas son de murciélago; la cola de zorra; la cabeza se halla provista de un cuerno fuerte, largo y puntiagudo, mientras de la boca salen dos colmillos cual si fuera elefante; las cejas y bigotes son blancos y como espinas de erizo: sus ojos azules y rodeados de fuego. La misma bestia está nuevamente dibujada á un lado aserrando con un alfanje la cabeza de los dos profetas del Señor. Y los muros de la ciudad deicida, llamada en este lugar Sodoma y Egipto, se ven tambien en la parte superior del cuadro. Su estilo arquitectónico es el sencillo de los tiempos primitivos y anteriores á Roma. Ofrece la viñeta, á pesar de la imperfeccion de los dibujos, gran riqueza de arte y colorido.

Dice el desconocido intérprete que Sodoma y Egipto no simbolizan á Jerusalen, sino á Babilonia, que ha de ser Roma pagana persiguiendo á la Iglesia y crucificando en sus mártires al mismo Jesucristo.

La orla que rodea el texto y las pinturas del folio 18 están todas salpicadas de oro y llenas de hojas y ramajes muy varios y bellísimos. En medio de ella está pintado el Discípulo á quien Jesús amaba contemplando la vision que él mismo dejó referida en los versículos 9, 10 y 11 del capítulo y libro ántes citados. Tendidos en la plaza, ó campos extramuros de Sodoma y Egipto yacen aserrados los cadáveres de ambos profetas de los que vamos hablando. En derredor de sus cuerpos muertos saltan y danzan al son de alegres instrumentos, los habitantes de la ciudad. Muchas otras gentes presencian la fiesta y el escarnio desde las murallas. En el tipo y las figuras de este cuadro se ve tambien fácilmente la escuela alemana, si bien algunos trajes y los muros de la ciudad son orientales por recordar el autor los tiempos y costumbres que retrataba.

Hé aquí ahora el sentido que á este pasaje dá el comentador: Los dos profetas, víctimas del Antecristo, son la figura del Redentor y de los santos, sucumbiendo al golpe bárbaro de la plebe judía y de los perseguidores sucesivos de la Iglesia católica; pero al propio tiempo viendo en la muerte de Cristo, de los santos y de los mártires el fundamento del reino de Dios y el triunfo del cielo sobre el infierno. Estas ideas aquí emitidas denotan que el anónimo no desconocia las obras del Águila de Hipona.

Las mismas consideraciones, es decir, la victoria de la verdad sobre la mentira, y de la justicia sobre la iniquidad, aparecen representadas en la revelacion que el *Apocalipsis* describe, capítulo XI, versículos 11, 12 y 13, pintada fielmente en la última página del folio anterior. Porque allí se dice, que subidos al cielo los dos profetas Elías y Enoc, un terremoto espantoso hizo ruinas la décima parte de la ciudad de Sodoma y Egipto. Causa, en efecto, grande espanto ver aquí la ciudad del vicio y del cinismo desplomándose y aplastando entre los escombros á 7.000 personas, y llenando de terror y contricion á las demás gentes, obligándolas á glorificar á Dios é implorar misericordia. Los dos profetas muertos vénse ascender á los cielos envueltos en una nube de gloria y resplandor eterno. Es cuadro bellísimo y digno de atencion.

El intérprete continúa y desarrolla la misma idea del pasaje anterior. Elías, para él, es la figura de los santos y justos de la Ley nueva, y Enoc, la de los santos y justos de la Ley antigua. En uno y otro ve á la justicia y á sus amigos triunfando; pero la perversidad y cuantos la siguen sucumbiendo y hechos pedazos entre las ruinas perdurables del infierno.

Para nosotros no es completamente nuevo el cuadro de la página primera del folio 19. Sentado en íris de vivísimos colores se ve al Salvador con el globo del mundo en una mano y levantada la otra como para bendecir la creacion. Los coros de los ángeles y los cuatro animales le cantan gloria sempiterna. Delante del trono del Señor están los veinticuatro ancianos vestidos de blanco y con diademas de oro en la cabeza, tributándole adoracion profunda. Al lado derecho de la viñeta se halla el séptimo ángel, que haciendo resonar el metal de su instrumento, produce aquellas voces que decian: «el reino de este mundo ha sido reducido á nuestro Señor.....» Tambien San Juan en el márgen, cayendo sobre sus rodillas, mira con grande atencion todos aquellos misterios que él escribió en su *Apocalipsis*, versículos 15 al 19 del propio capítulo. Merece toda nuestra admiracion la orla excelente que adorna á esta página.

A ser verdadera la opinion del anónimo, el séptimo ángel es la figura de los predicadores de la Iglesia, anunciando la palabra de Dios hasta el fin de los siglos: el cielo es el catolicismo: las voces son los gritos santos de júbilo y alegría que darán los justos eternamente en las moradas del cielo.

El libro sagrado del *Apocalipsis* dió tambien la idea fundamental del cuadro de la página postrera del mismo fólio. En él hay mucha belleza y arte que aprender y que imitar. Aparece en medio del cielo (1) un templo que lo forman y sostienen multitud grande de columnitas y arcos ojivales muy hermosos: en el interior se ve el Arca Santa toda recubierta de oro muy resplandeciente. Dos ángeles vestidos de blanco y colocados á cada lado se encargan de sostener el templo. Unas bocas desgarradas y espantosísimas representan los truenos, cuyo estruendo hace temblar de miedo á la tierra y venirse al profundo de los valles los picos de las montañas, desmoronarse las empinadas torres y monumentos de las ciudades y llenar de pavor á los habitantes del mundo. Todo esto se ve pintado aquí con maravillosa verdad. La orla preciosa, imita las plantas más pintorescas y floridas de la naturaleza.

Parécele al comentarista que el templo debe ser símbolo de la Madre de Dios María Santísima; y el arca de Jesucristo Dios y Hombre verdadero. Tiene muy buen cuidado de advertir que la Vírgen María parió á su Hijo Santísimo sin detrimento de su virginidad: así que, en tanto se la llama templo abierto de los hombres, en cuanto por ella se nos dió é hizo visible el Verbo eterno de Dios encarnado en sus purísimas entrañas. Asimismo los truenos son los milagros y predicaciones del Mesías; y el terremoto es la conversion que hizo del mundo gentil y bárbaro en mundo cristiano y civilizado.

Si pasamos ahora al exámen del fólio 20 habremos de estudiar otro cuadro elegante y bello sobre toda idea. El objeto misteriosamente profundo de esta pintura; el fondo azul en que está dibujado; los rayos de oro que navegan en el espacio; la perfeccion y hermosura de las iniciales del texto y de los comentarios; el color vario de sus tintas, y por último, la orla que engalana todo el márgen elevan y realzan hasta un grado muy alto el mérito artístico de la primera página. Oigamos el texto sagrado: «Y apareció en el cielo una grande señal: una mujer cubierta del sol, y la luna debajo de sus piés, y en su cabeza una corona de doce estrellas... (2).» Esto ni más ni ménos y con suma fidelidad se halla pintado en la viñeta.

Aquella misteriosa mujer es para nuestro intérprete la Iglesia católica: el sol representa á Jesucristo, es decir, la Iglesia rodeada de los fieles vestidos de Cristo en el bautismo: la luna debajo de los piés, es el mundo colocado con sus fases, pompas y vanidades debajo de los de la Iglesia católica.

Mucho tienen tambien los artistas pintores que aprender en la escena apocalíptica de la página última de este folio. Dentro de una habitacion muy elegante, de fondo azul y tachonado de estrellas destácase la misteriosa mujer del *Apocalipsis* arrodillada sobre la luna, envuelta en vestidos morados ondeando sobre ellos su larga y rubia cabellera en el momento de dar á luz el Niño fruto de sus entrañas: recogido éste por un ángel lo lleva y entrega al Eterno Padre. Por debajo de la luna y á los piés de la mujer se presenta un dragon horribilísimo de color rojo y recubierto de escamas muy duras; su cola, cuya extremidad es la cabeza de una serpiente, llega al cielo y arrastra en pos de sí hasta la tierra la tercera parte de las estrellas: muestra siete cabezas coronadas con coronas de oro; abiertas sus bocas serpentinas; levantados sus diez cuernos puntiagudos; tiene piés y garras de águila monstruosa: todo lo cual lo hace animal muy repugnante y espantoso. Desde la parte exterior de la viñeta observa San Juan tan raro espec-

(1) *Apocalip.*, cap. XI, v. 19

(2) *Apocalip.*, cap. XII, v. 1 y 2.

táculo por él mismo descrito en su *Apocalipsis* (1). La orla muy primorosa y bella del márgen, el resplandor del sol que circunda á la mujer, las estrellas cayendo de los cielos, el espantosísimo dragon, el color negro de la tierra, y en fin, las ideas profundas que inspiran los personajes y figuras de este cuadro merecen la consideracion de los amigos del arte y de la ciencia.

Que el dragon simboliza al demonio queriendo devorar los frutos de nuestra Santa Madre la Iglesia; la gloria de Dios y la libertad de los hombres: hé aquí la idea capital de los comentarios de este lugar.

Sobrepuja á las demás en interés para la teología, para la historia, para la anticuaria y para el arte en general, la viñeta magnífica que nos presenta en su primera cara el folio 21. Con frases divinas expresó su idea capital el evangelista del Ásia en su *Apocalipsis* capítulo XII, versículo 7 y 10. Un ángel figura muy gallarda, verdadera fortaleza de Dios, vestido de oro y armaduras muy elegantes preséntase á pelear, cual guerrero divino y con todos los aires de invencible. Abatida tiene ya á sus piés y clavada con su lanza á la serpiente infernal corrompedora del género humano: trabado el combate entre los ángeles buenos y malos es sublime verlo dilatado por los cielos, por los aires, por la tierra llegando la línea de batalla hasta los abismos del infierno. Mil y mil espíritus desfigurados y pervertidos por la ponzoña del orgullo sucumben al golpe irresistible de sus compañeros fieles á Dios y caen precipitados en la cárcel perpétua del averno. Los colores azul y rojo vivísimos de este cuadro; la celestial hermosura de los ángeles amigos de Dios; las figuras y tipos feos, caprichosos y muy horribles de los demonios, y en resúmen, todos y cada uno de los pormenores de esta pintura son objeto de mucho provecho al entendimiento y al corazon.

De esta manera se explica aquí el comentador: el arcángel San Miguel es la figura de Cristo que con los demás ángeles y ministros de la Iglesia católica destruye y vence al infernal dragon y su reino fundiendo las cadenas de la esclavitud tiránica en que tenia aquella bestia al humano linaje.

A la vuelta de este fólio está pintada aquella revelacion que San Juan describe en el versículo 12 del mismo capítulo con tales palabras:... «¡Ay de la tierra y de la mar porque descendió el diablo á vosotros con grande ira, sabiendo que tiene poco tiempo!» Y efectivamente; sentado en el suelo y desenvainando un tosco alfanje se destaca entre las demás figuras el espíritu del mal. Son sus piés de vaca, sus colmillos de elefante, sus orejas de toro, sus alas de murciélago, su boca muy grande, sus ojos de fuego, un cuerno agudo y largo dirigido hácia delante que le sirve como de gorro frigio; tiene el cuerpo recubierto de un vello raro y negro y su nariz es tan disforme que recuerda aquello de Quevedo: «Érase un hombre á una nariz pegado...» En fin, es un verdadero demonio. Muchas gentes de todas clases y condiciones con varios trajes y atavíos escuchan la voz del ángel que volando por los cielos repite aquellos ayes lastimeros: *væ terræ*... La colocacion de los pueblos y montañas indica que el autor de las viñetas de este libro no desconocia por completo la perspectiva. La historia de las artes no perderia tampoco el tiempo estudiando este cuadro.

Entiende el intérprete en este lugar aquellos ayes del ángel como dirigidos á los hombres inícuos é incrédulos reprobados por Dios, porque la ira del demonio su señor los ha de atormentar en el infierno por toda una eternidad.

Dentro de bien pintada y dibujada orla podemos estudiar el cuadro apocalíptico del folio 22. Redúcese á patentizar la persecucion de la serpiente á la mujer misteriosa del *Apocalipsis* (2). En medio de la escena vése á la mujer que, valiéndose de ligeras alas, huye del dragon infernal. Va vestida de encarnado con manto azul, por encima del cual cae con gracia su cabellera de oro. Un ángel vestido de blanco le ordena que huya al desierto, respondiéndole ella con tierna y fascinadora mirada. Un poco atrás aparece el dragon de las siete cabezas, cuyos dientes, cuernos y garras, son aquí más acerados que en las figuras anteriores.

Hé aquí la interpretacion del comentarista: aquel dragon es el demonio, excitando la rabia y el furor de los emperadores romanos para que destruyan la Iglesia católica, representada en la mujer de las alas, símbolos del Antiguo y Nuevo Testamento; con ellos evade los tiros y persecucion de los tiranos y de los hipócritas y huye corriendo por los desiertos de este mundo y creando la vida humana donde no existia.

El resúmen de la vision que se halla dibujada en la última parte de este folio, viene á decir que la serpiente lanzó de su boca un rio para ahogar á la mujer; pero que la tierra se abrió y bebió sus aguas (3). Así es: con gran esfuerzo

(1) *Apocalip.*, cap. XII, v. 3 al 6.
(2) *Apocalip*, cap. XII, v. 12, 13 y 14.
(3) *Apocalip.*, cap. XII, v. 15 y 16.

arroja de la boca un caudaloso rio el dragon de las siete cabezas, y destruye cuanto se le presenta; pero la tierra se lo traga ántes que pueda dañar á la mujer prodigiosa. Ésta aparece huyendo hasta quedar oculta entre las nubes del cielo. Al exterior del cuadro mira con atencion tan gran maravilla el apóstol hijo del trueno. La orla, los dorados, y la variedad de colores de esta página, son muy notables.

Y notable es, asimismo, la interpretacion del comentarista: dice, pues, que Satanás, el dragon infernal, viendo que no destruia, sino que por el contrario, aumentaba la Iglesia católica con la persecucion y el martirio, arrojó por su boca un rio inmundo de vicios, errores y de impurezas, para arrastrarla y ahogarla entre sus olas; pero ella, inmaculada y pura como su divino Autor, huyó volando y presurosa de los halagos mentidos de la concupiscencia y molicie carnal, dejando tanta miseria para los hombres animales cuyo Dios es su vientre y cuya felicidad es la locura del mundo.

Lucha enconada y reñidísima es la que se traba entre los espíritus celestes y los espíritus infernales. Se pinta en el folio 23. El dragon de las siete cabezas, con sus bocas de serpiente abiertas, acaudilla numeroso ejército, cuyos rostros de renegados y réprobos son, por desgracia, de todos los siglos. Semblante muy noble y aire marcial presentan, por el contrario, las figuras de los que pelean bajo la bandera de Dios. Todos ellos van cruzados, vestidos de cota, y á punto de pelea. Con sus espadas, lanzas, arcabuces y ballestas, hieren de muerte á la serpiente y á sus afiliados. El pendon de la Cruz ondea por los aires y parece oirse el sonido agudo de los clarines de guerra que allí se ven pintados. Ni la historia, ni la indumentaria, ni los pintores, ni los caricaturistas, perderian el tiempo estudiando con algun detenimiento este drama (1).

Ciñéndose al texto el intérprete, indica que esta lucha es el emblema de la que existe siempre entre el bien y el mal, entre el cielo y el infierno; que la bestia, como es claro, es el Anticristo á la cabeza de la iniquidad; la cual, añadiré yo aquí, está de enhorabuena en nuestros calamitosos tiempos en toda Europa.

«Y vi salir de la mar una bestia que tenia siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cuernos diez coronas, y sobre sus cabezas nombres de blasfemias, y la bestia que vi era semejante á un leopardo, y sus piés como pies de oso, y su boca como boca de leon, y le dió el dragon su poder y grande fuerza (2).» Hé aquí lo que hay pintado á la vuelta del folio 23. El sagrado Evangelista, con el *Apocalipsis* abierto en las manos, aparece al márgen contemplando la bestia y el dragon aquí retratados como en el sagrado texto. Algunos personajes sospechosos, que pueden ser los partidarios del Anticristo, están repartiendo flores y regalos entre los grupos de gente. Aunque no con mucho arte, se ven colocados los objetos en esta viñeta segun las reglas de la perspectiva. Tambien la orla merece notarse aparte.

Segun la opinion del anónimo, la bestia representa el Anticristo que ha de salir del mar revuelto y cenagoso de los hombres horribles y malvados y de las sociedades reprobadas, para perseguir la Iglesia y á los hijos de Dios.

Las pinturas del folio 24 son, en verdad, horrorosas y extraordinarias, aunque de ellas pueden sacar gran partido las artes y la historia. Sobresalen entre todas las figuras de la bestia y del dragon que atrás dejamos descritas. Aquí el segundo entrega á la bestia la gran potestad, simbolizada en un cetro largo con maza y ramillete en la punta, al uso de los tiempos medios. Algunos personajes con vestiduras sagradas, monacales y hasta cardenalicias, observan con estupor el apocalíptico misterio. El Apóstol que primero vió tan maravillosa escena, con tunicela y manto y la Ley del Señor en sus manos, la contempla tambien con asombro desde los ramajes, flores, y demás adornos de la orla que rodea la página. Esta revelacion divina quedó perpetuada en el *Apocalipsis*, capítulo 13, versículos 2 y 3.

La idea que domina en el comentario es que la potestad que el dragon entrega á la bestia significa la perversion, fealdad y malicia de los pecados capitales, simbolizados en las siete cabezas, para que, armada con todos los poderes del infierno, haga guerra á la Santa Madre Iglesia.

Vuelto el folio, se nos presenta el dragon sobre un régio trono, sentado en riquísimo almohadon: gentes de ambos sexos, de todas edades y condiciones, lo adoran prosternados en tierra: visten muy ricos mantos, túnicas y trajes particulares y raros, de que deben sacar partido los anticuarios. Allá léjos se levantan varios montes: detrás de ellos hay una ciudad soberbia, sobre cuyos edificios está de centinela el Espíritu del mal. Tambien se observa aquí perfectamente el buen progreso de la perspectiva. El autor de la vision, en la parte fuera del cuadro, está de pié, maravi-

(1) *Apocalip.*, cap. XII, v. 17 y 18.
(2) *Apocalip.*, cap. XIII, v. 1 y 2.

llándose de los ciegos que doblan la rodilla delante del dragon. Si hoy morara en este mundo, su admiracion creceria indefinidamente.

Pregunta aquí el comentarista cómo el dragon, espíritu invisible, puede ser adorado de las gentes. Y responde que este mónstruo del infierno se presenta y vive en el mundo en la persona de los poderosos, en las honras y riquezas falsas; y que así, no le faltan jamás adoradores, que son los hombres que no tienen ni fé, ni corazon, ni entendimiento.

VII.

En colores, dorados y demás adornos del arte, es sin duda una de las más ricas y abundantes de nuestro *Apocalipsis* manuscrito, la página primera del folio 25. Aparece en primer término la bestia, sentada en un trono de madera, elegantemente trabajado y adornado con variedad de colorido. En la diestra sostiene un tosco y grueso alfanje desenvainado, y con la izquierda amenaza y declara guerra á los fieles hijos de Dios, que la miran con desden y con desprecio. Sobre ellos envía su gracia el Salvador, que aparece en medio del íris formado por serafines abrasados en el amor divino. A la derecha del cuadro caen de rodillas y adoran la bestia los descreidos, los ignorantes y los traidores. La bestia infernal derrama su baba inmunda sobre tan infelices criaturas.

No queremos pasar de aquí sin dar á conocer una idea que se nos ocurre: en todos estos cuadros, en los que se presta adoracion á la bestia, obsérvanse algunos magnates ó grandes personajes pintados constantemente de una misma manera, que bien pudieran ser émulos del pintor ó del Señor, ó príncipes para quienes fué hecho el imponderable *Apocalipsis* del Escorial.

Aquella bestia, dice el intérprete, sentada en su trono, representa al Anticristo blasfemador de Dios y de todo lo sagrado, renegando de Jesucristo y de su divinidad, halagando con mentiras y aterrando con amenazas á los ciegos, á los locos y á los católicos de sólo nombre, que han de ser los súbditos y vasallos de su reino.

Causan espanto y novedad singular las figuras y representaciones todas que se ven á la vuelta del mismo folio. La bestia de las siete cabezas como de leon y color de leopardo, así como tambien sus adoradores, son aquí los mismos que dejamos dibujados, y sobre los cuales acabamos de llamar la atencion de que pudieran ser retratos particulares. Otra bestia que sube de la tierra, de la cual habla el *Apocalipsis*, cap. XIII, versículos del 11 al 14, es repugnantísima. Su cuerpo tiene en parte figura de mono: la cara de viejo socarron, y los cuernos de carnero. El fuego del cielo aparece bajando en chispas sobre la tierra.

La nueva bestia salida de la tierra representa, para el intérprete, uno ó más discípulos del Anticristo, que por escrito, palabra y obra lo han de predicar para extender así el reino de las tinieblas.

En el capítulo XIV, desde el versículo 15 al 18 del sagrado libro del *Apocalipsis*, está el relato de la vision del Discípulo amado, que se halla copiada en el folio 26 del libro precioso que damos á conocer. Sobre un fondo azul algo deteriorado destácanse tres grupos: el primero lo componen la horrible bestia de las siete cabezas y varios personajes seglares y eclesiásticos, que inclinados á sus piés le rinden adoracion. Sus trajes son notables por su rareza, diversidad y colorido. El segundo está formado por la bestia que salió de la tierra y varias gentes laicas y religiosas, á las cuales amenaza con la muerte, alfanje en mano, porque al parecer se resisten á adorar al Anticristo. En el tercero aparece pintada de nuevo la misma bestia de la tierra, con un vaso en la mano, y de cuyo contenido ó tinta negra forma la señal característica en la frente de una muchedumbre que tiene á sus piés. Sus trajes, y en particular los gorros rarísimos y puntiagudos que llevan en sus cabezas, pueden quizá dar á conocer mejor la escuela alemana é ilustrar los tiempos pasados. Las ropas cardenalicias, religiosas y episcopales se diferencian poco de las del dia.

No es poco difícil comentar acertadamente este pasaje del *Apocalipsis*. Nuestro desconocido intérprete, para explicar la aptitud prodigiosa de la figura de la bestia, dice que se han visto, merced á la Nigromancia, estátuas que se movian y hablaban como cosas animadas; que el *Apocalipsis* se refiere aquí á las tribulaciones y persecucion de que habla el Evangelio: *Qualis non fuit ab initio*. Y añade que, así como los fieles á Dios tienen el carácter y signo de la cruz, así tambien los descreidos y apóstatas llevan su carácter convencional para conocerse. ¿Si las sectas de hoy tendrán alguna relacion con la bestia del Anticristo?

Divino y por demás sublime es el espectáculo que ofrece á la vista la última cara del folio 26. El Cordero de Dios, que quita los pecados del mundo, se ve pintado aquí sobre la montaña de Sion. Gentes á millares, vestidas de blanco con cabelleras largas y rubias como el oro, están postradas en derredor suyo, y con las manos á Dios le prestan adoracion. El Santo Apóstol, favorecido con vision tan divina y celestial, tambien se inclina; y unido en espíritu á la muchedumbre bienaventurada, adora con ella el Cordero inmaculado (1). El dibujo de los rostros, de las manos y de las figuras en general, además de ser imperfecto, diríase que estaba todo hecho por un mismo modelo.

Ciñéndose á la letra del texto, dice el comentarista que el Cordero sin mancha es nuestro Señor Jesucristo, Dios y Hombre verdadero: que la montaña de Sion es el cielo, y finalmente que los 144.000 cruzados de que habla el texto, son los elegidos de Dios en la tierra y los santos del cielo.

En los versículos 2, 3, 4 y 5 del capítulo y libro que acabamos de citar, puede leerse la idea fundamental del cuadro primero del folio 27. Para las nobles artes y la música no ha de pasar desatendida esta lámina. Muchas personas vírgenes, vestidas de blanco y con diademas doradas en la cabeza, alaban y cantan al Señor el cántico nuevo y exclusivo de los que en el mundo no mancillaron su cuerpo. Están por coros muy regularmente dispuestos, y con instrumentos; entre éstos se distinguen harpas, trompetas, violines, sistros y timbales, todos dignos de atencion. El ademan de los que reinan con Cristo es sencillo y candoroso. Viene á realzar todo esto los colores azul, rojo, verde y amarillo, los dorados, el íris preciosísimo que allí se ve, juntamente con la orla primorosa que adorna todo el márgen de la página. Así que, cada uno de los detalles de esta viñeta convida al estudio.

Apenas hace otra cosa el comentador en esta parte que sujetarse al espíritu del texto, que no está oscuro, y añade de suyo que la voz de los tañedores y de los que cantaban, es la figura de las Sagradas Escrituras, enseñadas y cantadas como se debe sólo por la Iglesia católica.

Dice el Discípulo á quien Jesús amaba (2), que vió un ángel volando por medio del cielo con el Evangelio eterno, para predicarle á los moradores de la tierra, y que decia en alta voz: «Temed al Señor y dadle honra, porque vino la hora de su juicio...» Pues bien, esto mismo está pintado al fin del folio anterior. Multitud de gentes de todas edades y condiciones y de trajes diversos, aparecen tambien oyendo las exclamaciones del ángel. Un grupo de sacerdotes y religiosos, que inspiran veneracion por su dignidad, yacen de rodillas al pié del Santuario, que es un templo gótico lindísimo y del tercer período ojival.. Está bastante bien dibujado, y sus pirámides y agujas brillan por lo vivo de sus colores. Á un lado del templo se halla San Juan, de pié, meditando tan sublime vision.

Tambien aquí se sujeta bastante á la letra el comentarista, diciendo que el ángel es Jesucristo y sus apóstoles predicando el Evangelio, que es eterno; porque eternamente viven quienes lo observan y practican. Y añade con mucha razon, que en el dia del juicio serán condenados sin remedio aquellos que lo despreciaron.

Oigamos primero la frase divina con que el Apóstol de Asia explica la revelacion que vemos pintada en el folio 28 del *Apocalipsis* del Escorial: «Y otro angel le siguió diciendo: cayó, cayó aquella Babilonia la grande, que dió á beber á todas las gentes del vino de la ira de su fornicacion (3).» La ciudad corrompida de Babilonia aparece en esta viñeta desmoronándose por varios lados, y viniéndose al suelo sus torres y murallas. Mas en la parte que queda en pié se ven las gentes enloquecidas con saraos, danzas, banquetes y otras lúbricas escenas que la pluma casta no quiere describir. Puede observarse muy bien en las arcadas, ventanas y profusion de adornos de los edificios de esta ciudad, la tendencia pagana al renacimiento. Y allá en los aires, entre nubes refulgentes, pasa volando el ángel del Señor, y repitiendo el grito: *Cayó, cayó*. En los trajes de las personas de este cuadro debe notarse alguna semejanza con las aberturas de las mangas y la sobrefalda que actualmente requiere la moda de las mujeres. Consternado, con las manos sobre el pecho, contempla San Juan, muy ricamente vestido, la locura de los hombres y las ruinas de Babilonia.

Los comentarios de este lugar nos enseñan que el ángel volando por el cielo representa á los Santos ó la Iglesia católica triunfando del mundo y del infierno, y señalando á los fieles que la Babilonia de la idolatría se habia hundido con todos sus templos, aras, altares y sacrificios asquerosos y fornicarios.

A la vuelta de este mismo folio nos dejó el pintor del manuscrito aquella otra vision magna que el *Apocalipsis*

---

(1) *Apocalip.*, cap. XIV, v. 1.
(2) *Apocalip.*, cap. XIV, v. 6 y 7.
(3) *Apocalip.*, cap. XIV, v. 8.

refiere en el cap. xiv, versículos 9, 10, 11 y 12. Dice allí que otro ángel iba publicando que los adoradores de la bestia serian atormentados *con fuego y azufre*, y que no tendrán reposo dia ni noche, subiendo el humo de sus tormentos *por los siglos de los siglos*. Ténganlo presente los protestantes espiritistas. Volando por los espacios el ángel del Señor, vestido de blanco, deja oir las amenazas de Dios á los habitantes del mundo. Sordos éstos á la voz del cielo, entre los que se ven reyes, magnates, damas y religiosos, reciben arrodillados el signo de la bestia. Muchos se niegan, y corren á tributar adoracion y gloria al Cordero inmaculado; pero otros, envueltos ya en los artificios de Satanás, penetran para siempre en los infiernos, figurados aquí por la boca gigantesca de un dragon muy disforme.

El cetro de la bestia, el cáliz antiguo pintado debajo del Cordero, el globo del Salvador, sentado en medio del íris con gran majestad, las mitras de los prelados, las coronas de los príncipes, y para concluir, los objetos todos del cuadro, presentan particularidades curiosas y muy útiles para el mejor conocimiento de las edades medias á quienes la ignorancia llamó ignorantes.

El comentarista asegura que el ángel de este pasaje figura á la Iglesia católica predicando la verdad y amenazando con la condenacion eterna á los adoradores de la bestia. En todo lo demás sigue el sentido natural de las palabras del texto.

En el monumento sagrado que nos presenta el folio 29 de nuestro códice, con el achatamiento de los arcos y la profusion de adornos y follajes de los cornisamentos y columnas, se nos revela bien á las claras el período último de la arquitectura ojival, y por consiguiente la edad aproximada del *Apocalipsis*, manuscrito que tenemos á la vista. En medio del templo y en la cátedra del Espíritu Santo se ve un religioso de hábito negro que dirige al pueblo la palabra de Dios. A la izquierda está representada la vida del hombre pacífico, honrado y virtuoso, que recibiendo los Sacramentos y demás consuelos de la Iglesia católica, entrega su alma en manos del Criador. Al lado opuesto se halla pintado el hombre gloton, carnal, ambicioso y trastornador de los pueblos, que acaba su vida licenciosa asesinado entre los goces, orgías y banquetes escandalosos. El texto bíblico de donde está copiado puede consultarse en el capítulo xiv, versículo 13 del *Apocalipsis*.

Las explicaciones del comentarista á este pasaje, vienen á ser las mismas que de sí propias arrojan las escenas tan diferentes que se hallan pintadas á uno y otro lado del templo: es decir, que nos predican estas pinturas aquella verdad: *Qualis vita, finis ita*.

Leyendo el capítulo xiv, versículos 14, 15 y 16 del mismo libro sagrado, podemos darnos cuenta de las pinturas de este folio vuelto: «y miré y hé aquí una nube blanca; y sobre la nube sentado uno, semejante al Hijo del hombres con corona de oro en la cabeza, y en su mano una hoz aguda:» y añade que otro ángel le dijo: «Echa tu hoz y siega: porque es venida la hora de segar, por estar ya seca la miés de la tierra.» Vése, en efecto, saliendo de un templo gótico muy hermoso un ángel vestido con mucha elegancia, que dirigiéndose al Salvador, sentado majestuosamente y con la segur en la mano, le dice que siegue la tierra. Y en actitud de cumplir el mandato angelical, aparece más abajo segando la sazonada miés que tiene delante. Los vivos colores de la viñeta y los adornos de la orla son notables.

El resultado ó compendio de los comentarios de esta página, viene á hacernos comprender que el augusto Segador del texto es la figura de Cristo Nuestro Señor, segando con fuego del cielo al universo al fin del mundo.

Y pasando al folio 30 de nuestro manuscrito, podemos ver dibujada la vision de los versículos 17 al 20 del capítulo xiv del *Apocalipsis*. El contenido de aquel pasaje es éste: un ángel que sale del templo ordena á otro espíritu del cielo que vendimie los racimos de la viña de la tierra. Éste obedece y arroja la vendimia en el grande lago de la ira de Dios. En medio de los espacios hay un templo de oro no mal dibujado, de estilo gótico, por cuyas puertas sale el ángel del Señor con la hoz aguda en sus manos: dirígese á su compañero, que vestido de blanco está de pié delante del altar de fuego y le dá la órden de vendimiar. Al lado opuesto salen de una ciudad muchos guerreros y gentes de á caballo, que pisotean el lago de la ira de Dios, y sale la sangre hasta los frenos de los caballos. Los aficionados pudieran muy bien estudiar aquí varios trajes y armaduras propias de la guerra, así como tambien la trasformacion del arte cristiano y el progreso de la perspectiva.

Nuevamente insiste el intérprete en esta ocasion en que las hoces de los ángeles representan el fuego abrasador que ha de consumir el mundo cuando llegue la hora de su fin.

Siete ángeles del cielo con siete plagas en las manos, representadas por siete jarrones de oro muy brillantes; un paisaje vistosísimo y por demás pintoresco: varios islotes y algunas embarcaciones surcando los mares; algunos fuer-

tes y castillos de la Edad media sentados en brazos de tierra firme que penetran en el Océano; valles y praderas muy floridas; San Juan Evangelista lleno de admiracion; una orla dibujada con mucha delicadeza, y la bestia de las siete cabezas muy erguida y amenazadora, forman el asunto de esta página. Así los describe en globo el *Apocalipsis* en el versículo 1.° del capítulo xv: «Y vi otra señal en el cielo grande y maravillosa, siete ángeles que tenian las siete plagas postreras; porque en ellas es consumada la ira de Dios.» Los naturalistas, pintores y los amantes del estudio de la marina antigua han de encontrar aquí, sin duda, satisfaccion á su curiosidad natural.

Conténtase ahora el desconocido intérprete con asegurar que en aquellos siete ángeles y siete plagas hay encerrados grandes misterios, que se calla, y de los cuales dará cuenta más adelante.

Al contemplar el Águila de Patmos en sus arrobamientos divinos la escena inefable que se halla dibujada en el fólio 31 del *Apocalipsis* escurialense, se expresó en estos términos: «Y vi así como un mar de vidrio (1) revuelto con fuego, y á los que vencieron la bestia y su figura, y el número de su nombre que estaban sobre la mar de vidrio tañendo las harpas de Dios: y que cantaban el cántico de Moisés, siervo de Dios, y el cántico del Cordero, diciendo: grandes y maravillosas son tus obras, Señor Dios Todopoderoso, y verdaderos son tus caminos, Rey de los siglos.» Es bellísimo sobre todo encarecimiento, el grupo de los tañedores de cítara formado por pesonajes vestidos de túnicas azules y ceñidas, mantos dorados y cubiertas sus cabezas por diademas muy resplandecientes. El arbolado, las plantas y flores muy variadas, y la naturaleza toda que rodea el mar de vidrio, constituye una vista muy agradable. El artífice se extremó en la orla que avalora esta página. Las cítaras de los que se sientan sobre el mar mezclado con fuego parécense á nuestras bandurrias, y los colores azul, verde y amarillo de las pinturas, están lindamente combinados.

Que el mar de vidrio representa las divinas Escrituras, con cuyas doctrinas supieron vencer á la bestia infernal los doctores de la Iglesia católica simbolizada en los tañedores de harpa: hé aquí la idea que predomina en los comentarios de esta escena apocalíptica.

Elocuente, y por demás sublime descripcion, nos hace San Juan de la vision misteriosa que hallamos pintada á la vuelta del folio anterior: dice que se abrió en el cielo el templo del tabernáculo del testimonio; que de él salieron siete ángeles con siete plagas, vestidos de blanco y ceñidos por el pecho con bandas de oro; que uno de los cuatro animales dió á los ángeles siete copas de oro llenas de ira de Dios; y que el templo se hinchó de humo por la majestad de Dios y su virtud... (2). El templo vestido de oro que aquí se pinta es gótico: por su puerta principal salen los ángeles cubiertos con mucha elegancia á recoger las siete copas de la ira de Dios, que los presenta el animal en figura de hombre. En la parte baja de la viñeta y por medio de una naturaleza vírgen llena de frescura corren y se esparcen algunos señores que montan briosos caballos muy enjaezados. Los monumentos y torres empinadas de varios pueblos rivalizan aquí con la naturaleza. El autor del *Apocalipsis* sentado, con un pergamino escrito sobre las rodillas, aparece á un lado en profunda meditacion. Todo el cuadro es digno de un estudio no superficial.

Aquellas copas de oro, como observa el comentarista, simbolizan los corazones de los santos; en tanto llevan dentro la ira de Dios, en cuanto fueron testigos de la dureza y crímenes de los malvados: como aquellos quisieran, no se aprovecharon estos de la doctrina y libertad del Evangelio.

El folio 32 nos presenta un cuadro sumamente aterrador y espantoso. Pero la riqueza de colores, dorados y pinturas que nos ofrece es sobre toda ponderacion. Desde las alturas de los aires se ve bajar uno de los siete espíritus que derrama su copa y con llamaradas de fuego hiere de muerte á los habitantes de la tierra, señalados por la bestia, devorando al propio tiempo gran número de pueblos y ciudades. El cuadro bello y horrible al propio tiempo: sus finos dorados y colores, su orla primorosa, la figura de San Juan en ademan de huir lleno de miedo, la muchedumbre de cadáveres tendidos en el suelo y otros mil pormenores que omitimos por no ser largos, lo hacen indudablemente uno de los más bellos que guarda el códice apocalíptico del Escorial (3).

Es de parecer el comentador sin nombre, que aquel ángel que derramó su copa, representa á los predicadores y santos que fueron ántes de la ley escrita; los cuales derramando su copa hirieron con llaga mortal á los despreciadores de la voluntad divina. Omitimos otras ideas largas y difíciles de enumerar.

(1) *Apocalip.*, cap. xv, v. 2, 3 y 4.
(2) *Apocalip.*, cap. xv, v. 5, 6, 7 y 8.
(3) *Apocalip.*, cap. xvi, v. 1 y 2.

Semejante al que dejamos descrito es el cuadro de la página última del mismo fólio. El segundo ángel, vestido de blanco, levantadas sus alas y rasgando los espacios (1) detiene su vuelo sobre el mar, y en él derrama su copa, lo convierte todo en sangre y mata á los séres vivientes encerrados en sus entrañas. Algunas embarcaciones, inundadas con la plaga y abandonadas al azar que van surcando el misterioso mar de sangre, pueden dar idea de la marina de los siglos medios. Las riberas del mar engalanadas con varias plantas, flores y otros vegetales; las montañas y los valles pintados de azul muy claro; el color rojo de la sangre que cae sobre las aguas; el apóstol amado de Dios admirado con su vision, y la orla, en fin, delicadísima que adorna toda la página, forman un conjunto verdaderamente encantador.

Los comentarios que vamos extractando nos incitan á considerar en el ángel segundo, que arroja la ira del Señor en el mar, á los doctores de la ley divina, quienes sembrándola por todas partes la hacen caer tambien entre los réprobos, quienes al rechazarla libremente quedan convertidos en sangre mortífera y dañina.

Tampoco difiere en el fondo, pero sí en los pormenores de las dos viñetas últimas, la que aparece en el folio 33. El tercer ángel volando por el espacio derrama su copa sobre las fuentes y los rios; los cuales de repente se convierten en sangre; y así trasformados, corren por entre riscos y montañas aquí pintados, aunque no muy bien dispuestos; pero así y todo nos hacen comprender nuevamente que el autor de estas viñetas no ignoraba la perspectiva. Por la izquierda del cuadro asoma otro ángel vestido de blanco y repitiendo (2) las palabras: «Ciertamente, Señor Dios Todopoderoso, verdaderos y justos son tus juicios.» Al márgen vése dibujada una hermosa capilla de arquitectura ojival, y dentro de ella al apóstol de estas revelaciones con un atril precioso delante de sí para colocar las Sagradas Escrituras, al cual sirven de pié cuatro leones. La orla de la página no cede en hermosura á las pasadas.

En aquellos rios y fuentes convertidos en sangre cree el intérprete figuradas las tribus de Israel infieles y descreidas: en los ángeles, los profetas y los santos de la nueva alianza: pero así éstos como aquellos, fueron despreciados, perseguidos y muertos por los israelitas y cristianos ruines y prevaricadores, quienes despreciando y dando muerte á los enviados del Señor, se mataron á sí propios y quedaron envueltos en su misma sangre. Debemos recordar que esta doctrina es del talento gigante de Hipona, desarrollada en época muy posterior por el insigne Bossuet.

En seguida, vuelto el folio 33, podemos contemplar el cuarto ángel del Señor (3), que derrama su copa de ira, no en la tierra, ni en el mar, ni en los rios y fuentes, sino sobre el globo del sol, del cual saltan chispas de fuego que producen estragos á los moradores del mundo. Estos en grandes masas como ejércitos y dentro de hermosas tiendas ó pabellones, aparecen formados á extramuros de una ciudad muy fortificada que pudiera muy bien ser Roma antigua. No muy léjos se descubre el mar y algunas embarcaciones de tres palos, que con sus correspondientes vergas y velas, cruzan las olas. Tan hermoso cuadro tampoco carece de interés.

Si queremos dar gusto al comentador, hemos de ver en el cuarto ángel al Mesías y á los apóstoles derramando la ira de Dios sobre el sol que figura al pueblo romano: éste la recibe, no para tormento propio, sino para destruir á la nacion judía y vengar de este modo la sangre preciosa de Jesucristo, derramada inícuamente por el pueblo deicida.

Los objetos y figuras que forman el cuadro del folio 34, pueden verse retratados en los versos 10 y 11 del capítulo XVI del *Apocalipsis.* La bestia de las siete cabezas y caras de leon aparece aquí sentada en un trono de arquitectura gótica, trabajado con mucho gusto y elegancia. El ángel cuarto del Señor arroja sobre el trono infernal su copa de oro (4), dejando el reino de la bestia convertido en tinieblas. En el pórtico de un templo del mismo estilo arquitectónico, se ven tras de largos atriles, como de música, varios personajes, cuyos rostros harto repugnantes, indican la rabia y las blasfemias que salen de sus bocas. En el trono de la bestia y en las arcadas, bóvedas, ventanas y adornos del templo puede estudiarse tambien aquí el decaimiento del arte ojival.

Veamos ahora la idea de los comentarios á esta vision: el ángel quinto derramando la ira de Dios, representa los Padres y Doctores de la Iglesia, que derramando las doctrinas evangélicas en el mundo, lo llenan de luz; convirtiendo al propio tiempo en tinieblas el reino de la mentira y del error.

---

(1) *Apocalip.*, cap XVI, v. 3.
(2) *Apocalip.*, cap. XVI, v. 4, 5, 6 y 7.
(3) *Apocalip.*, cap. XVI, v. 8 y 9.
(4) *Apocalip.*, cap. XVI, v. 10 y 11.

Necesarios serian ahora los resortes todos de la elocuencia para encarecer cual se merece la riqueza y excelencia del último cuadro ó viñeta de este folio. La vision que la inspiró consiste en un ángel, que con la ira de su copa seca las aguas del Eufrates y prepara así entrada á los reyes del Oriente (1). Un templo bellísimo por sus torres y pirámides, contrafuertes y ventanas ojivales, todo recubierto de planchas de oro y profusion de adornos, es lo primero que se ofrece á la vista. Aparecen despues los reyes lujosísimamente vestidos de guerreros, montados en briosos caballos perfectamente ensillados. Vése, al fin, al ángel sexto derramando su copa sobre el caudaloso Eufrates, cuyas aguas nacen en el templo. La escolta de lanceros que sigue á los príncipes de Oriente; el verdor de los campos y praderas tapizadas de flores blancas, rojas y amarillas; el vivo azul de los cielos; el ángel de Efeso apoyado en un báculo mirando tan soberanos misterios, y en resúmen, las minuciosidades todas de esta vision, constituyen un verdadero embeleso del espíritu.

Enseña el intérprete de la revelacion descrita de San Juan, que el sexto ángel debe ser la figura de los mártires, que derramando su sangre por Dios y por su Cristo, secaron las aguas del Eufrates, esto es, agotaron sufriendo las persecuciones y crueldad de Roma, y prepararon de esta suerte el camino á los reyes y á todas las gentes para que libremente, y á pié enjuto, pudiesen penetrar en el templo anchurosísimo de la Iglesia católica.

VIII.

La idea fundamental del cuadro excelente del folio 35 de nuestro manuscrito, es la misma que escribió San Juan en los versículos 13 al 16, capítulo XVI de su *Apocalipsis*: «Y vi salir de la boca del dragon y de la boca de la bestia, y de la boca del falso profeta, tres espíritus inmundos á manera de ranas....» Añade que estas ranas, espíritus de demonios, hacen prodigios y juntan á los reyes en batalla. Las gentes del cuadro se ven peleando con sus armas y trajes de campaña, montados en caballos muy fogosos; ostentan estribos, bridas, frenos y demás arreos, que bien estudiados, pudieran derramar alguna luz más sobre la historia general y doméstica de la Edad-media. El espíritu del mal bajo la figura de mónstruo feísimo, aparece en medio de los guerreros sembrando entre ellos la discordia. Tampoco faltan de aquí los falsos profetas y las tres ranas dibujadas con bastante fidelidad. La disposicion de las montañas, de arboledas y sembrados, de los hombres y de los pueblos, revela muy buen gusto. La orla de esta página es tambien muy hermosa.

Observa el desconocido comentador, que las ranas, espíritus de demonios, representan al Anticristo engañando y predicando la mentira á los hombres; envolviéndolos en guerras fratricidas y en vicios tan asquerosos como el fango en que viven y se revuelcan las ranas y los reptiles.

Espanto causa ver las pinturas que tiene este fólio en la postrera de sus páginas. Representan una catástrofe universal (2), que puede leerse elocuentísimamente descrita en el sagrado libro del *Apocalipsis*. En la region de las alturas, y dominando la tempestad, se ve al Salvador en medio de íris muy refulgente. A su lado aparece el séptimo ángel vestido de blanco, dividida en dos mitades su rubia y larga cabellera. Derramando su copa por el aire produce truenos, rayos, granizo y terremotos que destruyen las ciudades y acaban con las moradas de los hombres; los cuales, ¡infelices! vénse muertos entre las ruinas y los escombros. Muy espantado y lleno de pavor vése tambien al Discípulo amado presenciando la conturbacion universal. Gran interés tiene para las artes tan espantosa viñeta.

Oigamos ahora la significacion de la escena apocalíptica de boca del anónimo. Para él, los Santos Padres y propagadores del Evangelio están simbolizados en el ángel séptimo, que derramando las divinas enseñanzas de Jesús en el mundo, destruyeron la idolatría, combatieron al gentilismo y siguen desenmascarando á los hipócritas, á los traidores á Dios, y á los que cual viles sanguijuelas chupan la sangre de los pueblos.

---

(1) *Apocalip.*, cap. XVI, v. 12.
(2) *Apocalip.*, cap. XVI, v. 17, 18, 19, 20 y 21.

La desvergüenza y el cinismo llevado en alas de la concupiscencia, hé ahí los objetos que más resaltan en la viñeta del folio 36. Algunos pueblos y ciudades, algunas fuentes y rios, algunos picos y montañas, algunos prados y arboledas, algunos pastos y rebaños, algunas aves y reptiles, el ángel del Señor hablando con San Juan; y en medio de todos estos objetos cuatro monarcas lúbricos, con una prostituta y en aptitudes que no se deben decir: hé aquí el conjunto de las pinturas de esta primera página. Abundantísima de frutas sazonadas y flores muy vistosas es la orla que corre por todo el márgen, y desde cuyo centro hincado de rodillas oye el apóstol las palabras del ángel, que él mismo consignó (1) en su *Apocalipsis*.

Bajo la figura de aquella meretriz de que habla el texto, al decir del comentador, se debe considerar á Roma pagana, con la cual se unieron y marcharon los emperadores para perseguir ciegamente á la Iglesia de Jesucristo. Añade además que bien puede verse de paso en aquella mujer sin pudor la ciudad de Satanás, en la cual se revuelcan y embriagan con todo género de vicios é inmundicias los perseguidores de la Iglesia católica de todos tiempos y países.

Sentada sobre la bestia de las siete cabezas, vése á la vuelta de este folio la mujer prostituta del cuadro anterior. Lleva vestido escotado, como quien es, bastante largo y de mucho lujo: desnuda la cabeza, deja caer sobre las espaldas su larga cabellera que amorosamente le suspenden dos de los cuatro príncipes sin vergüenza que la van escoltando. En sus manos tiene una copa de oro cerrada y llena de las inmundicias y abominaciones de su fornicacion (2). A lo léjos, sobre la cima de una montaña cubierta de plantas y verdor, descúbrense los edificios y torres de un pueblo, á cuya mano derecha desciende el ángel del Señor y le enseña á San Juan tan maravillosa vision. Tambien aquí merece particular atencion la orla finísima del márgen.

Es el desierto, en que tuvo San Juan esta vision, á juicio del comentarista, la tierra de los impíos y de los hombres que viven sin Dios y sin conciencia: ellos componen el reino de Satanás: y en él se esconden los reyes impúdicos, la mujer prostituta y el diablo que los lleva en coche á todos, como suele decirse. Otras consideraciones á lo menos ingeniosas nos callamos.

Y sigue la historia representativa de la prostituta y sus iniquidades y desvergüenzas en el folio 37 de nuestro *Apocalipsis* manuscrito. Sentada y ébria esta mujer impúdica en verde pradera y á las márgenes de un rio, aparece vestida de púrpura y con el cáliz de sus fornicaciones y carnalidades. Delante de ella y como de guardia está de pié la bestia bermeja de las siete cabezas. La colocacion de los campos floridos, valles, pueblos y montañas es aquí bastante regular y dá como en otras partes, idea de la perspectiva usada en aquellos siglos. El autor del *Apocalipsis* dejó pintado el mismo cuadro en el capítulo XVII, versículos 6 y 7 del mismo libro. La orla que hermosea esta página es muy profusa en adornos. Tambien excita la curiosidad como mueble rústico del siglo XV una mesa con su atrilito que el apóstol del Ásia tiene delante para colocar los libros sagrados.

Para dar gusto al comentador hay que contemplar en aquella meretriz la Babilonia de Occidente, fornicaria y matadora de los santos de Dios; y tambien á los infieles y descreidos de todos tiempos, quienes ébrios y privados de toda razon, á causa del vino ajenjo de sus carnalidades persiguen de muerte á la verdad y la justicia.

La página postrera de este folio nos ofrece objetos por demás tristes y obscenos. Babilonia, ó el reino de las tinieblas, se desmorona y viene al suelo hecho ruinas. Sabandijas, aves y reptiles sumamente raros é inmundos van corriendo á esconderse entre los escombros. La mujer pública, muy ataviada, se presenta tambien aquí en aptitud nada edificante y en coloquios impuros con uno de los cuatro príncipes de iniquidad. Un ángel del cielo, muy hermoso y vestido de blanco, aparece hablando al apóstol del pié de la cruz. Sus palabras son aquellas que él mismo nos legó en su *Apocalipsis*... «Y exclamó fuertemente diciendo: Cayó, cayó Babilonia la grande y se convirtió en morada de demonios y en guarida de todo espíritu inmundo y en albergue de toda ave sucia y abominable: porque todas las gentes han bebido del vino de la ira de su fornicacion, y los reyes de la tierra han fornicado con ella..... (3).» No debe pasarse en silencio la belleza y hermosura de la orla que corre al rededor de la página.

Hace notar el comentario de este pasaje, que el ángel vestido de blanco representa al Verbo divino, que bajando á

(1) *Apocalip.*, cap. XVII, v. 1 y 2.
(2) *Apocalip.*, cap. XVII, v. 3, 4 y 5.
(3) *Apocalip.*, cap. XVIII, v. 1, 2 y 3.

la tierra y vistiendo nuestra carne, comunicó nueva luz y nueva vida al género humano y destruyó al propio tiempo á Babilonia, reino de la idolatría, con todos sus dioses, sacrificios é iniquidades.

El cuadro del folio 38 es tambien muy elegante y encantador. El historiador y el arquitecto, el pintor y el anticuario pueden sacar partido del estudio formal de la viñeta. Hay en ella una ciudad lindísima con torres y murallas, monumentos y paseos, plazas y edificios muy variados, y al fin un templo magnífico y grandioso de estilo arquitectónico ojival, donde se puede contemplar el arte cristiano, el estilo de la idea y del espíritu dándose la mano con la arquitectura gentílica que le ha de reemplazar. La orla del márgen es igualmente aquí de gran valor artístico, así como tambien las letras capitales del texto y de los comentarios. El autor del cuadro se inspiró en el sagrado libro del *Apocalipsis* (1).

El ángel y la voz maravillosa que el texto nos dice haber oido San Juan, si merecen fé las explicaciones del intérprete, es la doctrina y voz augusta de la Iglesia católica que bajada de los cielos inclina y persuade á los hombres á que huyan de los vicios y de la perversion.

Desde el márgen de la página postrera del mismo fólio contempla San Juan de rodillas al ángel fuerte que echó en el mar la piedra de molino diciendo (2): Con tanto ímpetu será arrojada Babilonia la grande ciudad y ya no será hallada jamás... porque tus mercaderes eran los príncipes de la tierra y en tus hechicerías erraron todas las gentes: y en ella se halló la sangre de los profetas y de los santos...» El rostro airado del ángel denota las palabras amenazadoras que dirige á la ciudad populosa que delante de él está dibujada. Los aficionados al estudio de la marina y de su historia pueden hallar entretenimiento útil en algunos buques que surcan el mar en derredor de la reprobada ciudad.

El sentido, en compendio, de los comentarios es el siguiente: aquel ángel con la rueda de molino en la mano es la figura de Jesucristo Dios y Hombre, que con su virtud y fuerza sin límites mete en un puño, cuando quiere, á todo el universo y precipita, como á piedra de molino, en los abismos del infierno á todos sus enemigos y perseguidores, áun cuando parezcan poderosos é invencibles.

Para nosotros no es ya nuevo el cuadro lindísimo que vemos copiado en el folio 39 de este manuscrito. Sus principales objetos son el divino Salvador vestido de alba y capa pluvial y adornada la cabeza con un nimbo de oro: en su mano izquierda tiene colocado el globo del mundo con la cruz y la diestra levantada como para bendecir á los hombres: está sentado en medio de un íris precioso formado por espíritus celestes, y acompáñanle los cuatro animales que ya conocemos. Colocados á su alrededor y formando coro se ven los veinticuatro ancianos: llevan adornadas sus sienes con diademas de oro, y vestidos de blanco le rinden adoracion. El apóstol del amor con las manos cruzadas delante del pecho é hincado de rodillas adora y admira tanta gloria y majestad. La orla de esta página es divina, artísticamente hablando. El sagrado libro del *Apocalipsis*, capítulo XIX, versículos 1, 2, 3, 4 y 5. Se encarga de dar vida y colorido al cuadro que dejamos aquí bosquejado.

El comentador anónimo interpreta muy bien, filológicamente hablando, la palabra hebrea *Alle uya:* y añade que las voces suavísimas y alabanzas que en el texto se consignan significan la gloria sempiterna y la adoracion profunda que á Dios tributan los santos del cielo y los justos de la tierra.

La orla preciosa del folio anterior hállase repetida en su postrera página. El cuadro sublime que en ella vemos dibujado nos hace ver las bodas celestiales de la Esposa y del Cordero sin mancha. Ambos á dos van acompañados de cardenales, obispos y otras dignidades elevadas de la Iglesia. Estas bodas místicas (3) se celebran ante el Salvador del mundo que se sienta lleno de gloria y majestad dentro del íris muy resplandeciente, y al rededor del cual forman coro los veinticuatro ancianos vestidos de blanco y coronadas sus cabezas con diademas muy brillantes, que llenan los aires con las armonías dulcísimas de músicos instrumentos. Tan sublime escena está pintada sobre un fondo azul muy fino y tachonado de estrellas. La indumentaria, el arte y la historia pueden recibir grande luz y claridad en el estudio de estas pinturas.

Veamos ahora el resúmen de las ideas del intérprete comentando esta revelacion del apóstol vírgen. El ruido de las muchas voces de que habla el texto, es el de las muchedumbres que abrazaron el Evangelio: el grito de la turba

(1) *Apocalip.*, cap. XVIII, v. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11.
(2) *Apocalip.*, cap. XVIII, v. 21, 22, 23 y 24.
(3) *Apocalip.*, cap. XIX, v. 6, 7 y 8.

magna procede de Jesucristo, anunciando la buena nueva del remedio para los mortales: los tres *alleluyas* simbolizan la Beatísima Trinidad, conocida y honrada hoy por todo el mundo.

La primera página del fólio 40 se halla igualmente enriquecida con un paisaje tan hermoso, que embelesa: la orla, sumamente elegante, está ejecutada con gran maestría. Una ciudad populosa, fuertemente amurallada, con sus torreones y fortalezas, con un puente de muchos arcos sobre el rio navegable que lame sus corrientes; verdes praderas llenas de flores; el cielo azul; el mar con varios islotes, y destacándose entre todos estos objetos el ángel del Señor que toca con la mano la frente de San Juan y le revela misterios soberanos que fueron materia de su *Apocalipsis;* hé aquí los objetos que forman la viñeta de la página presente. La vision que ella encierra, descríbela el santo evangelista con frase divina, en el capítulo 19, versículos 9 y 10 del *Apocalipsis*. Está reducida á un ángel que llama bienaventurados los que fueron convidados á las bodas del Cordero; al escucharlo San Juan lo quiere adorar y el ministro de Dios se lo impide.

Siguiendo al expositor anónimo, debemos ver en aquellas bodas celestiales el alimento y doctrina vivificadora del Evangelio que se regala á todos los hombres. Tambien pueden significar la cena perdurable de la gloria y bienaventuranza del cielo.

«Y vi el cielo abierto y pareció un caballo blanco, y el que cabalgaba sobre él era llamado Fiel y Veraz... y sus ojos eran como llama de fuego, y en su cabeza muchas coronas y tenia un nombre escrito que ninguno conoció sino él mismo. Y vestia una ropa teñida en sangre, y su nombre el Verbo de Dios: y le seguian huestes celestiales en caballos blancos... y salia de su boca una espada de dos filos para herir con ella á las gentes (1).» Con esto damos por descrito el cuadro misterioso que hay á la vuelta de este folio. Hemos de advertir, sin embargo, que las coronas del Verbo de Dios van sobrepuestas unas á otras, y disminuyendo hasta terminar en cruz ó punta. Que los que le siguen llevan en la cabeza sombreros negros, redondos y bajitos, como los marinos de nuestras costas, y en la mano varas de autoridad.

Dice sencillamente el comentador, que el héroe de la escena divina representa á Jesucristo, quien un poco ántes del fin del mundo vendrá á combatir al Anticristo para libertar de su furor á los escogidos de Dios. Los caballeros que lo siguen son los santos, mártires y doctores que lo vendrán escoltando con gloria y honor.

En el folio 41 del *Apocalipsis* invaluable que estamos estudiando, como parte de los adornos preciosos que forman la orla del márgen, aparece el monograma del iluminador, que aquí legó á los siglos por venir la riqueza de su ingenio artístico: hé ahí las letras que constituyen su nombre: *Fert.* Como es claro, puede ser su nombre y apellido juntamente, ó bien uno sólo de ellos. El texto apocalíptico que inspiró la viñeta de esta página dice, capítulo XIX, versículos 17 y 18, que un ángel desde el globo del sol con voz fuerte llamó á todas las aves del cielo á la cena grande de Dios, para comer carne de reyes, de tribunos, de poderosos, de caballos y caballeros, y de todos, grandes y pequeños. Vése, en efecto, al ángel arrodillado en medio del sol, y á muchas clases de aves, que obedeciendo la órden angelical, van á la cena de Dios. Algunos rios y cascadas, árboles y praderas muy floridas forman el hermoso paisaje del cuadro.

Hé aquí la idea fundamental de los comentarios de esta parte: El ángel representa á los predicadores y santos de la nueva alianza, quienes apoyados en el Soberano Sol de justicia Cristo nuestro Señor, llaman y convidan á las almas fieles y sencillas, las cuales presurosas acuden á gozar en esta vida de la cena evangélica, y despues de la cena eterna del cielo.

Dos ejércitos formidables y muy numerosos aparecen á la vuelta del mismo folio. Al frente de los buenos va el que tiene por nombre Fiel. La bestia de las siete cabezas (2) acaudilla los malvados. Ambos á dos salen de sus respectivas ciudades: el primero de la Jerusalen celestial; el segundo de Babilonia la del infierno. Los unos y otros montan muy briosos caballos, ricamente enjaezados y dispuestos: llavan sendas lanzas y picas muy largas en las manos. El caudillo de los justos va coronado de diademas y vestido con túnica blanca salpicada de sangre. En ambos ejércitos deben hallar recuerdos y curiosidades históricas los amigos de la anticuaria.

Aquí, como anteriormente, sigue su idea el intérprete: cree que estos dos ejércitos tan opuestos son Jesucristo Dios

(1) *Apocalip.*, cap XIX, v. 11, 12, 13, 14, 15 y 16.
(2) *Apocalip.*, cap XIX, v 19.

con los buenos, que ha de venir ántes del juicio universal á destruir y acabar con el Anticristo, y Satanás con los malos, el cual entónces congregará á todos los impíos para aumentar su reino de tinieblas, y al propio tiempo arrancar la fé á los elegidos.

Las pinturas del folio 42 nos ofrecen la lucha reñidisima entre los dos ejércitos. La bestia infernal se ve ya con todos sus adeptos desventurados tendida en el suelo; sus cadáveres son pisoteados por los caballos blancos que montan los soldados de Cristo. Varias aves nocturnas y de rapiña acuden á aquella carnicería para saciar su voracidad. El amante apóstol de Jesús, que al márgen se ve dibujado, está significando con ademán expresivo, que no otro puede ser jamás el resultado final de una lucha entre el cielo y el infierno. Esta victoria del bien sobre el mal está perfectamente retratada en el capítulo XIX, versiculos 20 y 21 de las *Revelaciones de San Juan*.

Despues de hacer notar lo que claramente arroja de sí el texto sagrado de esta vision, el intérprete se entretiene en considerar con mucha razon los planes y juicios descabellados y nécios de los hombres que sólo respetan y veneran al rico y al poderoso, aunque sea inicuo y depravado, sin tener en cuenta que al fin vuelve Dios por la justicia; aplasta é imposibilita al soberbio y llena de consuelo el corazon del pobre.

Dice el texto que dió orígen al cuadro de la página postrera de este folio, que descendiendo del cielo un ángel con la llave del abismo y una cadena en la mano prendió á la serpiente antigua, que es el diablo, y lo metió en el abismo cerrado con un sello por espacio de mil años, al cabo de los cuales conviene que sea desatado. Vése, pues, aquí en las entrañas de la tierra la cárcel perpétua del infierno: entre las llamas voraces de aquel fuego que jamás se extingue, aparecen penando horriblemente las almas de los condenados: á la cabeza figura la bestia del *Apocalipsis*, á quien acompañan fieras y alimañas muy repugnantes. Por entre el humo negro y fétido de aquel horno eterno desciende el ángel de Dios con las llaves del abismo y una gran cadena en sus manos (1). Es cuadro que verdaderamente impone y conmueve sin carecer de un gran caudal artístico para la imaginacion creadora de los pintores.

Los comentarios de esta página nos incitan á que veamos en aquel ángel que baja de lo alto la figura de Jesucristo; tiene las llaves del cielo y del infierno para abrir las puertas y permitir justísimamente la entrada en él, á quienes libremente lo buscan y lo quieren; al mismo tiempo para franquear á los humildes los palacios de la gloria.

El cuadro magnífico del folio 43 del *Apocalipsis* manuscrito del Escorial, viene á significar el juicio y el tribunal en que fueron sentenciadas las almas de los degollados por el testimonio de Dios (2). Aparece en él un escaño sencillo, aunque trabajado con esmero: en él se sientan cuatro personajes, que tienen aire de jueces supremos. Por encima de sus cabezas revolotea la justicia figurada por un ángel que lleva en la mano la espada y la balanza, símbolos de aquella virtud. A sus piés yacen muertos y tendidos en tierra los mártires de la Iglesia católica testimonios del Señor. Unos y otros ostentan muy preciosas tunicelas de color azul y amarillo. Las flores y frutas de vivísimo color y los dorados que se conservan brillantes como el dia que se hicieron, abundan sobremanera en la orla y demás pinturas.

Este viene á ser el sentido de los comentarios á la presente vision del *Apocalipsis:* los asientos representan la patria del cielo: los que descansan en ellos son los santos á quienes se dá potestad para juzgar y retribuir á cada uno lo que merezca; finalmente, los muertos degollados son los mártires.

«Y cuando fueren acabados los mil años será desatado Satanás y saldrá de la cárcel y engañará á las gentes de los cuatro ángulos de la tierra, á Gog y á Magog, y los congregará á la batalla y su número como la arena del mar: y subieron sobre la tierra y cercaron los reales de los santos y la ciudad amada. Y Dios hizo bajar fuego del cielo y los tragó. Y el diablo... fué metido en el estanque de fuego y de azufre: en donde tambien la bestia y el falso profeta serán atormentados dia y noche en los siglos de los siglos (3).

(1) *Apocalip.*, cap. XX, v. 1, 2 y 3.
(2) *Apocalip.*, cap XX, v. 4 y 5.
(3) *Apocalip.*, cap. XX, v. 7, 8 y 9.

IX.

Hé ahí las palabras con que el apóstol San Juan divinamente inspirado, retrató en su *Apocalipsis* los dos cuadros que siguen al anterior en el códice de que tratamos. En el otro cuadro que vemos á la vuelta del folio 42 hay sin duda alguna mucha luz histórica y no poca riqueza artística. Porque está pintada allí la ciudad de los buenos, cuyo estilo arquitectónico, y cuyos torreones y edificios góticos llaman en gran manera la atencion. Y no ménos estudio reclaman las armas y el uniforme del ejército numeroso, que con Satanás, mónstruo feísimo, á la cabeza pone sitio á aquel pueblo celestial. Y vése, al fin, bajar fuego del cielo y sepultar por siempre en los abismos al ejército satánico. Grandemente impresionado por la misteriosa escena, aparece tambien el Discípulo amado en medio de la orla que hace muy hermoso el márgen. Debemos considerar, por indicaciones del comentarista, al Anticristo acaudillando el ejército de los impíos, que están figurados en el mónstruo y en las turbas infelices que le siguen: estos, emponzoñados con las doctrinas falsas, anticatólicas y perseverando en ellas son convictos de obstinada rebeldía á su Criador y al fin lanzados y consumidos en el tormento eterno.

Tambien en el folio 44 de este manuscrito, nunca bastante ponderado, se presenta de nuevo aquel lugar que el autor de la *Divina Comedia* apellida ciudad del eterno dolor y de la gente perdida. Hállase colocado en el centro de la tierra, bajo la pintura de un estanque muy ancho y profundo de azufre y fuego, á cuyas llamas se ve descender, precipitado de cabeza, el diablo. Su figura es horribilísima: tiene la cara de gato monstruoso; orejas y cuernos de toro; garras de leon y brazos de cigarra. Es tan feo el espíritu del mal, que hasta el Hijo del trueno le teme, y cubre su rostro con ambas manos por no ver tal monstruosidad. De esta suerte está dibujado al márgen del mismo folio.

Escena tan tremenda, dice el intérprete, se cumplirá enteramente y para siempre en el terrible dia del juicio, cuando el soberano Juez de vivos y muertos profiera aquella sentencia: *Ite, maledicti, in ignum eternum*, del cual añade y con razon, nos libre la misericordia de Dios.

No son ménos aterradoras que las anteriores las pinturas que nos presenta á la vista la cara última del mismo folio. Represéntase en ellas el juicio universal. Aquél que juzgará un dia á las mismas justicias, abierto el libro de la cuenta en una mano y la espada de su justicia en la otra, aparece sentado lleno de gloria y majestad en un trono gótico de gran magnificencia y resplandeciente como el oro. Seis ángeles á los respectivos lados del trono de Dios, hacen resonar por las regiones de la muerte sendas trompetas y clarines, algunos de éstos de tres tubos. La tierra y el mar huyen espantados: dejan completamente desnudos y en descubierto, á la vista del Supremo Juez, los muertos que dormian en su seno. Así en los cuerpos que resucitan, como en las demás figuras de este cuadro, el dibujo es bastante imperfecto y atrasado. San Juan evangelista, puesto de rodillas, con su traje talar, mira con grande asombro el espectáculo que todos hemos de ver. La orla bellísima que adorna el márgen de la página puede ser modelo de iluminadores. Tan sublime cuadro, que llena de pavor áun á los buenos, puede leerse en el capítulo XX, versículos 20 hasta el fin; dá principio además al capíulo XXI del libro sagrado de Patmos. La significacion de este pasaje bíblico está demasiado clara á todo el mundo; por lo mismo, no nos detenemos á dar el compendio de sus comentarios no muy interesantes.

El cuadro que hay dibujado en la parte primera del folio 55 produce espanto y alegría á un mismo tiempo. «Y yo Juan vi la ciudad santa, la Jerusalen nueva, que de parte de Dios descendia del cielo, y estaba aderezada, como una esposa ataviada para su esposo.» Y añade el texto que de los escogidos limpiará Dios toda lágrima, y que no habrá ya más muerte, ni llanto, ni clamor, ni dolor, y que al que venciere dará el Señor todas estas cosas, «mas á los cobardes, é incrédulos, y malditos, y homicidas, y fornicarios, y hechiceros, y á los idólatras, y á todos los mentirosos; la parte de ellos será en el lago que arde en fuego y azufre (1).» Hé aquí la descripcion que el *Apocalipsis* hace de esta viñeta.

---

(1) *Apocalip.*, cap. XXI, v. 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8.

Aparece efectivamente en el centro de las pinturas el lago perpétuo del infierno, entre cuyas llamas de fuego y azufre se halla la bestia, mónstruo de las siete cabezas, acompañada de las víctimas innumerables del pecado. En la parte superior vése sentado con mucha gravedad al Salvador del mundo, y á su diestra los muros de la ciudad santa de Jerusalen; es toda hermosa, y está enriquecida con planchas de oro y piedras finas muy brillantes. Arrobado en éxtasis divino el hijo del Zebedo, contempla desde el márgen aquellas dos mansiones del tormento y de la gloria, ambas eternas pero infinitamente apartadas y distintas una de otra.

Quiere el anónimo en este lugar que la ciudad santa de Jerusalen signifique, además del cielo, la Iglesia católica, y en especial los santos y elegidos del Señor, con el cual han de venir vestidos de gloria y de poder á juzgar al mundo.

Grande presuncion habria en quien intentase describir el cuadro excelente de este folio vuelto, habiéndolo hecho con frases tan divinas el pescador de Bethsaida. Oigámosle atentos: «Que tenia (la ciudad santa) la claridad de Dios: y la lumbre de ella era semejante á una piedra preciosa, á manera de cristal. Y tenia un muro grande y alto con doce puertas; y en las puertas doce ángeles..... Por el Oriente tenia tres puertas; tres por el Setentrion; tres por el Mediodía y tres por Occidente. Y el muro de la ciudad tenia doce fundamentos, y en ellos los nombres de los doce apóstoles del Cordero..... Y la ciudad es cuadrada, tan larga como ancha..... tenia 12,000 estadios, y la longura, y la altura y la anchura de ella son iguales..... y el material del muro era de piedra jaspe; mas la ciudad era de oro puro..... Y el primer fundamento (de la ciudad) era jaspe: el 2.° safiro: el 3.° calecdonia: el 4.° esmeralda: el 5.° sardonica: el 6.° sardio: el 7.° crisolito: el 8.° beril: el 9.° topacio: el 10.° crisopaso: el 11.° jacinto: el 12.° ametisto. Y las 12 puertas son 12 margaritas..... y la plaza de la ciudad oro puro como vidrio trasparente (1).» El autor del cuadro se aproximó cuanto pudo á la idea apocalíptica. El estilo arquitectónico de los muros y edificios de la ciudad es ojival. Los comentarios aquí no dicen nada nuevo que no se halle en el texto. La orla, hecha con delicadeza, es copia de la anterior, pero tan fina y elegante como ella.

Tampoco cabe aquí más descripcion del cuadro embelesador del folio 46, que la escrita por el autor del *Apocalipsis*. Héla ahí: «Y me mostró (el ángel, un rio de agua de vida resplandeciente como cristal, que salia del trono de Dios y del Cordero. Y en medio de su plaza, de una y otra parte del rio, el árbol de la vida que dá doce frutos, uno cada mes, y las hojas del árbol para salud de las gentes. Y no habrá allí jamás maldicion, sino que los tronos de Dios y del Cordero estarán en ella..... Y allí no habrá jamás noche, y no necesitarán lumbre de antorcha ni de sol, porque el Señor Dios los alumbrará y reinarán en los siglos de los siglos (2).» La pintura de esta descripcion del *Apocalipsis* es de lo más sublime y encantador que se halla en este códice. El rio de agua viva que procede del trono de Dios parece verse correr tendido por la plaza de la ciudad. A sus márgenes crecen frondosísimos los árboles de la vida, que se corresponden muy bellamente con las puertas pintadas y ojivales de la Jerusalen celestial. La mano que dibujó tanta sublimidad, supo tambien probar aquí que progresaban no poco entónces las reglas de la perspectiva.

Como este pasaje apocalíptico es bastante claro en sí mismo, no necesita comentarios; por eso el intérprete cree suficiente advertir que aquel rio prodigioso simboliza la gloria de los santos del cielo, que procede del trono de Dios y del trono del Cordero que quita los pecados del mundo.

Y pasando ya á la página siguiente, estudiemos los objetos que forman el cuadro magnífico que en ella está pintado. Un ángel de pié, figurando un jóven arrogante y muy gallardo, vestido de blanco, con la cabellera de oro dividida en dos mitades á lo Nazareno; el Hijo del trueno, postrado, ó mejor tendido en tierra, con cierto desden gracioso y bello; algunos campos llenos de flores y de verdor; varios árboles muy frondosos; pueblo y montañas allá en lontananza, sentados á la orilla de los rios, que van en descenso hácia la mar; un cielo azul bellísimo; la orla del márgen toda llena de primor, y finalmente, San Juan en contemplacion profunda: tales son las figuras y pormenores de la viñeta presente. El fondo ideal está tomado del *Apocalipsis*, donde se dice (3) entre otras palabras: «Y yo Juan soy quien he oido y visto estas cosas. Y despues que las oí y vi me postré á los piés del Ángel para adorarle: Y me dijo guárdate no lo hagas..... Yo soy el Alpha y Omega, el primero y el postrero, principio y fin.»

---

(1) *Apocalip*, cap. XXI, v. 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 y 21.
(2) *Apocalip.*, cap. XXII, v. 1, 2, 3, 4, 5 y 6.
(3) *Apocalip*, cap. XXII, v. 8 al 15.

Nada de particular ni de interés podemos sacar de los comentarios á este lugar sagrado. El autor de todos ellos se sujeta al texto y discurso sencillamente, cosas piadosas que pocos ignoran.

Vuelve á presentarse en el folio 47 el ángel del Señor en medio de un grandioso templo, bajo cuyas bóvedas hay un religioso, que desde la cátedra del Espíritu Santo expone quizá aquellas palabras del *Apocalipsis*, capítulo XXII, desde el versículo 16 al 21, y que vienen á constituir el fundamento y explicacion de este cuadro: «Yo Jesús, dice, he enviado mi ángel para daros testimonio de estas cosas en las yglesias. Yo soy la raiz, y el linaje de David, la estrella resplandeciente, y de la mañana..... Y el que tiene sed venga: y el que quiere tome del agua de la vida de valde.....» La arquitectura del templo aquí pintado es ojival; revela ya una decadencia muy grande en el estilo cristiano. Casi todos los personajes que en derredor del púlpito oyen al orador sagrado, llevan cubiertas sus cabezas con gorros azules bastante raros: las mujeres con velos blancos. El santo evangelista se ve tambien con las vestiduras talares, y oyendo desde el márgen con gran cuidado la divina palabra. Tampoco podemos pasar adelante sin recomendar la orla que aquí se ve.

Entretiénese aquí nuestro desconocido intérprete en explicar la genealogía de Jesucristo en cuanto hombre y la descendencia de David, de cuya estirpe real nace el Señor segun los antiguos profetas y oráculos divinos.

X.

Aquí concluyen las visiones de San Juan, que forman el fondo ideal de las pinturas, y de la ostentacion maravillosa del arte que nos ofrece el códice admirable que venimos estudiando. Pero faltan aún algunos otros cuadros que no deben permanecer ocultos ni olvidados.

A la vuelta, pues, del folio 47, se halla pintado uno de los hechos milagrosos verificado por el Santo Apóstol. Consiste en la resurreccion de un muerto. Una mujer, por nombre Drusiana, acababa de morir, y con su inesperado fallecimiento conmovió el corazon de las personas que la amaban. Estas suplicaron al Santo Evangelista consuelo para sus almas afligidas: el apóstol del amor levanta los ojos al cielo, hace oracion, y oido por el Señor de la vida y de la muerte, permite que la finada vuelva á esta vida. El cadáver iba ya en andas, segun aquí se ve, llevado por gente religiosa, ó de alguna hermandad de ánimas, á juzgar por los trajes que visten. El acompañamiento de eclesiásticos y seglares que forman el cortejo fúnebre se muestran llenos de admiracion. Hay tambien en esta página engalanada con una orla de gran primor, varios edificios que dan idea de la arquitectura civil de aquella época. El texto en este lugar es la narracion sencilla del hecho milagroso obrado por San Juan.

En el folio 48 refiere el texto varios otros prodigios que pueden ser verdaderos, pero que más bien se atribuyen piadosamente al Discípulo á quien Jesús amaba. De pié en medio de una pradera florida y con abundancia de árboles muy frondosos, se ve al hijo del Zebedeo tocando con una vara, cual otro Moisés, algunas plantas del campo que se convierten de repente en ramas de oro muy fino: varios peñascos á la vez se trasforman maravillosamente en piedras preciosas. Algunos personajes religiosos y seculares que son testigos de tales prodigios, se llenan de admiracion. Hay tambien aquí una poblacion amurallada que puede ser objeto de entretenimiento provechoso para los arquitectos. Varios riscos y montañas escarpadas, y un cielo azul muy claro, son las pinturas que completan el cuadro. Tampoco carece de gusto y de primor la orla que se halla al márgen.

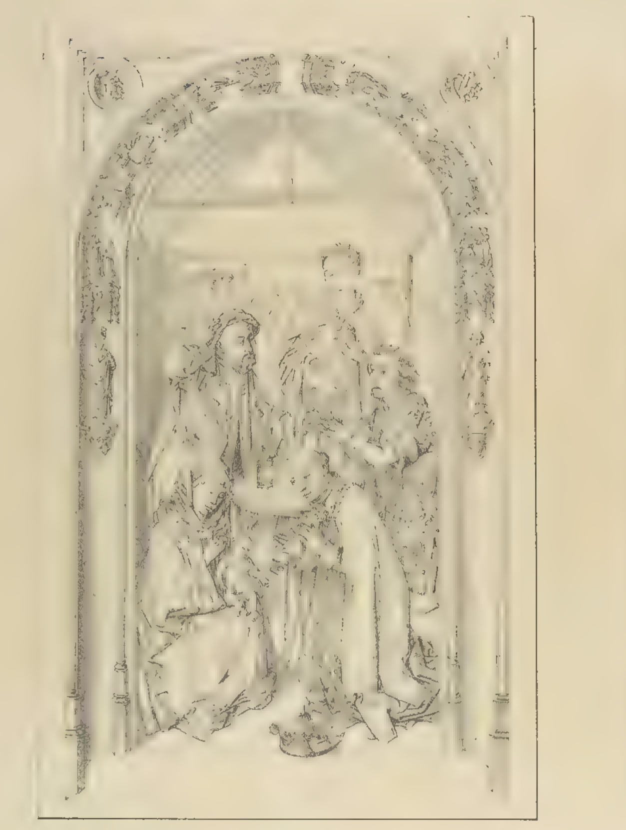
Hé aquí ahora lo que representa la viñeta del mismo folio vuelto. Tendidas y exánimes yacen en el suelo algunas personas víctimas de una bebida emponzoñada. El Santo Apóstol la bebe tambien y no solamente no muere, sino que vuelve la vida á los infelices que no la tenian ya merced al líquido venenoso. Tal es el hecho estupendo de que nos habla el texto en este lugar, y tales son los objetos que constituyen el fondo ideal del cuadro presente. Si añadimos además varios árboles muy frondosos, algunas sierras y montañas y una poblacion bastante rústica tendremos el cuadro perfecto. Tampoco falta de la viñeta el correspondiente número de curiosos que desempeñan el papel de admiradores. La orla del márgen es la descrita en la página anterior.

El folio 49 y último de nuestro códice nos pone de relieve, como materia del texto y fondo de las pinturas, la muerte y el sepulcro del Santo Apóstol de Ásia. Bajo bóvedas de un templo que sirve de cementerio aparece el mismo

Santo bajando á la sepultura que á sus piés se ve abierta. A su alrededor hállanse pintados todos los discípulos llorando amargamente y despidiéndose de tan celestial Maestro hasta la eternidad. El texto refiere este hecho como acaecido el año 67 de la pasion del Salvador bajo el emperador Trajano.

Hemos empezado el exámen descriptivo del manuscrito apocalíptico de la biblioteca de San Lorenzo, afirmando que las ciencias y el arte se hallaban de enhorabuena. Concluido ahora, y despues de haber apuntado mil notabilidades artísticas que han de ser otros tantos focos luminosos, esclarecedores de la verdad histórica, parécenos que aquella afirmacion estaba en su lugar. Seguimos creyendo que el hombre estudioso y amante de las tradiciones gloriosas y de los hechos pasados, debe inquirir tambien el fundamento de ellos en los rastros y señales que nuestros predecesores más cuidadosos y atentos que nosotros, dejaron escrito y estampados en muchedumbre de códices antiguos que se hallan intactos y sin estudiar.

Y tenemos que añadir tambien en esta ocasion, que nada pierden con tales estudios los intereses religiosos; por el contrario, ganan mucho. La religion católica tiene un gran enemigo, que se llama la ignorancia, y ésta desaparece tan pronto como la verdad esclarece y pone los hechos en su lugar. Los códices y monumentos de la antigüedad son testimonios vivos que enseñan y muestran con evidencia los beneficios sin cuento que el catolicismo derramó sobre la humanidad. Ellos desmienten y reducen á la nada las calumnias y los dictados de tinieblas, ignorancia y fanatismo que caen inícuamente y sin cesar sobre la Iglesia. Ellos, en fin, evidencian hasta la saciedad la proteccion y amparo paternal que la Iglesia católica supo dispensar en todos tiempos á las ciencias y á las letras. Interesa, pues, descifrar y examinar los documentos de nuestros archivos y bibliotecas, no solamente á las ciencias profanas, sino tambien á las sagradas y divinas.





R. Velazquez cop. J. Bustamante lit. Lit. de J. M. Mateu, calle de Relatores, 4

TABLAS DE PIETER CRISTHUS.

PINTURA LITÚRGICA.

EL RETABLO DE PIETER CRISTUS

EN EL MUSEO NACIONAL DE PINTURAS.

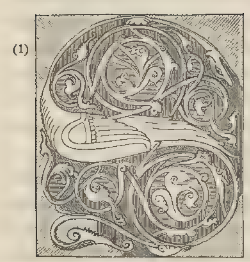
TABLAS AL ÓLEO

CON LA ANUNCIACION, LA VISITACION, EL NACIMIENTO DE CRISTO Y LA ADORACION DE LOS MAGOS.

ESTUDIO HISTÓRICO-CRÍTICO

POR DON FRANCISCO M. TUBINO.

I.

(1) 

i con ánimo sereno, suficiente doctrina, criterio imparcial y anhelo generoso, apreciamos la historia una y sintética de la cultura europea, fijando sus comienzos, para los fines de nuestra indagacion, en la caida del romano cesarismo, indudable parece que la hemos de hallar elaborada, vigorizada y á términos halagüeños conducida, por las fuerzas convergentes de dos grupos de pueblos ó nacionalidades, cuyo actual y floreciente estado entraña méritos bastantes para mejorar y encarecer sus respectivos timbres y blasones. Prescindiendo de accidentes más ó ménos subalternos y transitorios, y estimando y evaluando sólo aquello que con caractéres de permanencia y de más alta legitimidad se nos ofrece, llegaremos á convenir en que la presente civilizacion europea obra es y consecuencia del combinado esfuerzo de germanos y latinos.

Ni la oposicion secular que los divide, ni el perdurable y mútuo empeño de señorearse del contrario, ni las luchas con que ambos enrojecieron campos y ciudades durante siglos, han de contener, como fundamentos de juicio, virtud suficiente para contradecir una doctrina que los hechos apoyan y que el raciocinio justifica. Dijo un ilustrado crítico que en los pueblos occidentales la vida procedia de dos fuentes, y resultaba de la combinacion de los mismos elementos donde nosotros fijamos su asiento, nervio y esplendores, y basta el más somero exámen de la complexion social contemporánea, en una sola de sus instituciones fundamentales, para conocer la perfecta exactitud de la observacion con que encabezamos nuestro estudio.

La familia; el derecho; la propiedad en sus innúmeras formas; la aristocracia en su principio generador y en sus sentimientos, organismo, costumbres é influencia; la misma constitucion política y hasta el arte bello, quizá con

(1) Esta letra está copiada de un códice del siglo XIV, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.

antecedentes más visibles y seguros, muéstrannos la íntima, la inevitable, la fatal y á veces dichosa combinacion y armonía de los rasgos peculiares al carácter latino, con los que responden decididamente al temperamento germánico. Ni pudieron evitar los hombres con sus pasiones, no siempre llevadas por la senda que la conciencia trazó con señales indelebles, que las al parecer enemigas tendencias se acercaran y compenetrasen, hasta tejer la urdimbre de un estado social científico y artístico, donde actualmente libran descomunal batalla los mismos principios que concurrieron á organizarlo. Regiones existen que, dominadas por recias influencias, ó mediante causas que no nos incumbe desentrañar, no han participado en la proporcion que las otras de los inconvenientes ó ventajas que apuntamos; pero no podrá nunca demostrarse con buenos argumentos que hay un pueblo cristiano en Europa, exento en totalidad de aquello que parece comun en la cultura que á los demás señala y clasifica. Ni Italia, con ser el núcleo del latinismo, muéstrasenos libre en absoluto del influjo germánico, ni en la Escandinavia, á pesar de la distancia que la separa del mundo romano, escasean los testimonios propios de las orillas del Tirreno y del Adriático.

Áun procediendo los pueblos europeos, salvas muy subalternas excepciones, de un mismo centro, áun siendo ramas divergentes de un tronco único, no pudieron hurtarse, en su desarrollo individual é histórico, á la presion de ideas poderosas, orígen seguro entre ellos de funestas é invariables contrariedades. Pero si reconocemos el hecho como auténtico, y si no intentamos aquí amenguar ni contrariar en lo más mínimo la peculiar direccion que cada uno sigue, siquiera deploremos en ocasiones sus resultados, y no descubramos la justicia ni áun la oportunidad y conveniencia de todos los acuerdos, no hemos de apartarnos de lo que forma la sustancia de nuestra doctrina, creyendo honradamente que, sin su ministerio y auxilio, quedarán sin recibir satisfactoria y cumplida explicacion hechos muy significativos, que puntualizados y aclarados, han de esforzar con beneficio de todos el predominio de las luces.

Sin penetrar en la investigacion propuesta, más allá del límite reclamado por el interés del tema concreto que debemos ilustrar, la exactitud de nuestro aserto resulta manifiesta y comprobada. Puesto que de arte tratamos, nos reduciremos á su propia esfera, y una vez en ella no es difícil darse razon del espectáculo que nos ofrecen los anales de la vieja Europa. Tratándose de exteriorizar el sentimiento estético, dos grupos etnológicos comparecen ante el tribunal de la crítica. Álzanse aquí los latinos ó romanizados, con su característica fisonomía, allí los que se conservaron más apegados á la tradicion ario-índica, que forma, puede decirse, como el alma de su existencia colectiva. De una parte el concepto de lo general absoluto y socialista: de la otra, el concepto particular relativo é individualista. En el Mediodía la reflexion filosófica, elevando el Estado á una idea panteística, que intenta adaptar á su norma derechos é instituciones; en el Norte y el Occidente, el sentimiento innato de independencia, repeliendo la persistente invasion de las ideas extrañas, para empujar la persona humana hasta la exagerada meta del feudalismo.

De un lado, segun escribe cierto filósofo, italianos, franceses, españoles y portugueses; del otro, belgas, holandeses, alemanes, escandinavos y anglo-sajones, y dentro de esta doble série, Italia, ocupando entre los latinos y respecto del arte, el puesto más avanzado y culminante; Flandes y Holanda, llevando á su vez el estandarte de los germánicos. Y como de las varias manifestaciones históricas no hay ninguna tan espontánea, subjetiva y elocuente como la artística, síguese que Italia representa el símbolo verdadero, bajo la relacion de la vida histórica, de la total sociedad latina en su actividad estética; del mismo modo que, en idénticas condiciones, Flandes con Holanda resumen la pasada cultura occidental en el propio y determinado sentido.

Ni con esto queda maltrecha la legítima representacion de cada nacionalidad. Incluida aparece la España, por ejemplo, en el círculo de las latinizadas, y sin embargo, con peculiar semblante se señala en lo que atañe al modo de ser que ahora consideramos. Medra grandemente en su territorio el Renacimiento, que es esencialmente greco-romano y latino; mas ni le avasalla, ni turba las fuerzas locales hasta cercenarlas toda particularidad distintiva, ni borra en absoluto lo indígena y castizo, para suplantarlo con lo exótico y pegadizo. Resisten los pueblos ibéricos la atraccion pujante que hácia el Tíber los arrastra, y sin renegar de las doctrinas que más encumbradas se ostentan sobre aquella orilla, quieren realizar su esencia, no prescindiendo de lo que en ella responde á otros antecedentes é ideales. De la misma manera los Países-Bajos acuden á la península que de los Alpes se desprende, para suavizar y embellecer sus creaciones artísticas, sin despojarlas del tono naturalista que del idealismo italiano las separa.

Conjuncion es esta que entraña noble y viril enseñanza. Bajo distinto sentido España y Flandes con Holanda, dicen en qué dichoso grado puede ser favorable á la manifestacion bella el discreto maridaje del realismo occidental con la exhuberante idealidad del Mediodía. Rembrandt y Murillo, cada uno en su línea, encarnan y resumen los

resultados felices de este doble proceso, operado por la raza, el clima y la historia; el pintor de las Concepciones y del éxtasis místico es la grey española concertando los elementos latinos y germánicos, en ella potentes, sin prescindir del medio donde el consorcio se verifica, ni de las circunstancias que lo rigen; el autor egregio de la «Ronda nocturna,» es la Alemania entera, severamente aferrada al dogma individualista, que baja hasta las espléndidas llanuras del Lacio para escoger los progresos técnicos, los medios expresivos, la poesía de la forma originaria de Grecia, que la sequedad germánica no era apta para producir. Exáltase en Murillo el sentimiento de lo absoluto, apoyándose en una realidad terrena, en Rembrandt desciende lo ideal hasta embellecer con amoroso anhelo las más vulgares escenas de la burguesía, ó los más positivos episodios del progreso científico.

II.

Desde el momento en que la doctrina, tan breve y someramente expuesta, es reconocida como justa y legítima, el arte de la Baja Alemania, que con este nombre se conocieron, durante la Edad-media, los territorios denominados luégo Países-Bajos (Low Land, Nieder Land, tierras bajas, de donde Holanda) adquiere una importancia excepcional y manifiesta, que no puede ocultarse á la crítica más apartada y exigente. Y si á esto se agrega—en cuanto á nosotros afecta de una manera concreta—que ese arte ha ejercido positivo influjo sobre nuestras facultades estéticas, concurriendo á fijarlas y dilatarlas, si se tiene presente que llega un dia en la historia internacional, donde España y los Países-Bajos, Flandes, Bélgica y Holanda, aparecen unidas por grandes intereses y fuertes relaciones, no habrá de extrañarse el ahinco que hemos de poner en estudiar las joyas pictóricas de las escuelas neerlandesas, conservadas en la primera y más rica de nuestras Pinacotecas nacionales. Hasta acontece, que con el tiempo, la expansion del arte flamenco parece como que se verifica al contacto con la poderosa hegemonía castellana. No pasó sobre aquellos territorios el aliento poderoso de los monarcas españoles de la dinastía austriaca, como pasa el ambiente sobre la movible superficie de las aguas, sin dejar permanentes señales de su tránsito; ántes bien la administracion de los Cárlos y Felipes marcó sus huellas en la tierra donde la pujanza española haria prodigios, aunque no siempre favorables á la verdadera cultura nacional. Pero hurtándonos á toda consideracion de carácter político, por impropio de este sitio, forzoso es reconocer los aumentos parciales que alcanzó nuestro estado social, cuando por virtud del sistema planteado por aquellos soberanos, se colocó España en el puesto difícil y peligroso, por lo envidiado y comprometido, de la más alta preponderancia. Modo particular hubo de ser de esta situacion brillante y preeminente el conato de obtener y reunir inmensos testimonios del talento artístico para engalanar templos y palacios: bajo esta relacion, justo es declarar que sin las aficiones egregias de los citados soberanos, no se habrian conocido en la Península, en la medida que las gozamos, las peregrinas muestras del génio pictórico occidental, como no hubieran llegado hasta nosotros sin el celo, los gustos y las prácticas que ellos protegieron y enfervorizaron, las abundantes preseas artísticas que esparcidas ántes por cláustros, iglesias y mansiones palatinas enriquecen ahora los Museos nacionales.

Ni reconociendo las ventajas de estos establecimientos, desconocemos la razon que en parte asiste á los que deploran la dislocacion experimentada por los cuadros y esculturas que, arrancadas del sitio para que fueron labradas, carecen ahora del propio y local ambiente que debia realzar su mérito y hacer su significacion más ostensible. Acertado piensa quien quisiera ver á la obra artística conservando la personalidad que no le consiente su presencia entre tantas como se la disputan, empero esta circunstancia no amengua el mérito constante é interno de que puede aquella hallarse dotada. Es cierto que la mayoría de las producciones bellas, en los pasados siglos, respondian á necesidades y fines puramente litúrgicos.

Fueron tablas y lienzos modos que para exteriorizarse elegia la piedad y la produccion, ántes que puro engendro del talento laico, y como tal, apreciable; estimábase cual divino simulacro, cuyo más recóndito génesis comprendia al sacerdocio. El aprecio en que entónces se tenia al cuadro, no derivaba precisamente de sus bondades intrínsecas, mas de circunstancias externas y ocasionales. Siempre ocupaba superior altura el parto valentísimo del pintor de más nota; pero lo que mayormente atraia y fijaba á las muchedumbres era el episodio devoto, la imágen mística figurada con

el pincel y los colores, llegándose hasta rodear de idolátrico culto lo que merecia respeto sólo, cual resorte adecuado para suscitar en el alma determinados movimientos, y en el corazon especiales afectos.

Pasó el tiempo, y no en valde, por la sociedad y sus inteligencias. Trocadas las costumbres, sin antiguo vigor las poderosas corrientes de las prácticas piadosas, hízose el vacío en torno de venerandos santuarios. Cuando la savia de la actividad social no huyó de sus raíces, dejándolas languidecer, concitáronse en su daño aquí la ignorancia devota, que no por inspirarse en tiernos afectos fué ménos deplorable; allí la codicia del mercader, la soberbia del mesnadiero, la rapacidad funesta del coleccionista ó el ciego furor de la turba ignorante y mal aconsejada, y siempre el Saturno inflexible de la naturaleza, esgrimiendo su guadaña inexorable sobre todo lo presente, para hacerlo servir de palestra donde triunfe constantemente lo porvenir. ¿Cuál seria la suerte de esos lienzos meritísimos, perdidos en la oscuridad de capillas casi abandonadas ó colgados en la deteriorada superficie de húmedos y grieteados muros? ¿Dónde estarian á esta fecha la mayoría de los cuadros que custodia con tanto esmero el Museo del Prado, á no haberse acudido á reunirlos bajo su elegante techumbre? Ni es culpa humana que las generaciones muden de afectos como muda de vestimenta el suelo con las estaciones. En la eterna economía del universo nada ocurre al acaso, ni hay fenómeno que no se coordine con las leyes en aquella constantes y manifiestas; y hoy el Museo, sin derecho á la superior categoría del santuario, desempeña, no obstante, noble y levantado papel en la vida colectiva, siendo reflejo exacto de estados anteriores, cuyo cabal estudio y conocimiento reclama la sed de perfeccion que interior é insensiblemente experimentamos.

Exhíbese el cuadro actualmente con un valor interno, que le es propio y sin desprenderse de su leccion litúrgica, suministra otras de índole puramente artística ó histórica, donde la legitimidad ó conveniencia resultan indiscutibles.

III.

El retablo de Pieter Cristus que nos proponemos estudiar, colócanos frente á la antigua escuela pictórica de Flandes, cuyas tablas son uno de los más insignes y bellos adornos del Museo madrileño. Con nueva vida dota el crítico, ante ellas, la época que las reclamó, los elementos que se concertaron para producirlas, el génio que hubo de traspasarles originalidad y unidad bastantes á evitar toda confusion con los productos de otros pueblos y de otros tiempos. Ni puede excusarse de pensar en la España antigua, cuando inquiriendo la historia de cada uno de esos simulacros, averigua ya la ocasion con que vinieran á la Península, y la voluntad que ordenó su adquisicion ó labra, ora los dueños á quienes pertenecieron ó los edificios donde se albergaron.

Para gloria de todos y guia de la juventud que anhela nobles lauros, guarda el Museo páginas elocuentes, por extremo, de la mencionada escuela. Osténtanse en sus ámbitos desde Jan van Eyck hasta Roger van der Weiden; desde Memling, Matsys, Coxcyen y Otho Vaenius, hasta Breughel de Velours, Rubens, van Dick y Teniers, hallándose por tal modo, representados los ciclos más brillantes en que aquella se subdivide, sin que falten al observador atento á examinarlos y conocer los motivos ámplios de enseñanza ó meditacion reflexiva; y cuando no hablan á la vista los puros procedimientos del tecnicismo, cuando la pintura no dice los trances porque pasó el divino arte, encubre otra suerte de leccion y ejemplaridad, quizá más importante que la primera, con no ser ésta mediocre ni para desdeñada.

Así se justifica esta monografía. No intentamos simplemente dar á conocer una joya más del arte pictórico; no hacer notoria la existencia de otra peregrina antigualla en la série de las ya examinadas y ofrecidas, mas relacionar la apreciacion del producto artístico con ideas y observaciones de más ámplio sentido y constante interés, ganosos de allegar por tal modo materiales utilizables en el conocimiento puntual de nuestro pasado. El retablo de Pieter Cristus no decae bajo la debida relacion, cuando se le acerca al *Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga* de Jan van Eyck ó al *Descendimiento* de Roger van der Weiden. Gallardamente resiste á la comparacion, y como las pinturas en segundo término citadas, es señal legítima de las ventajas con que desde sus comienzos se distingue la escuela que fija nuestro entendimiento. Juntamente con esta importancia ostenta la iconística y litúrgica, y ambas se entrelazan con los recuerdos de otro órden que su orígen, posesion y disfrute, suscita inevitablemente en nosotros.

Pero una vez anticipada la afirmacion de ser el cuadro hijo del pincel flamenco, procede ampliar con oportunas aunque sóbrias aclaraciones lo que en favor del último hubo anteriormente de indicarsé. Ni de otra suerte haríamos preceder el exámen concreto del retablo que nos ocupa, de las advertencias mas apropiadas para entender su valía y apropiarse su enseñanza.

Justifica la antigua escuela flamenca nuestra doctrina en lo perteneciente al nexo que concierta la obra de arte con el principio étnico, la influencia social y el medio físico donde se produce. La pintura en los maestros ántes enumerados, es vivo testimonio de la nacionalidad y del punto geográfico donde la manifestacion estética se realiza. Van Eyck, van der Weyden, con sus discípulos son la expresion más pura del romanticismo, áun no modificado por el contacto con el mundo neo-clásico del Renacimiento. Intuicion naturalista, manera de expresarla, detalles complementarios, color, equilibrio de la composicion, flaquezas y bellezas, todo es en sus creaciones germánico y occidental. Conciben la vida beata como el misticismo la figura en los recónditos cláustros de las mansiones cenobíticas, dibujan el busto de las personas oscilando entre la realidad tangible y el cánon iconológico, y si el ritmo hierático no les encadena pugnan por afirmar el naturalismo donde impera la fantasía más extremada: indumentaria, detalles arquitectónicos, mobiliario, paisajes y perspectivas, todo declara el campo donde el artista colocó su caballete, todo revela la prosapia del engendro que se valora.

Opuesta á la pintura latina más excelsa, fija los máximos polos sobre que gira todo el trabajo pictórico de tres siglos: humana, con un positivismo que no hiere las conveniencias de lo bello ni de la moral, atrae con sus ingénuas libertades, seduce con su serenidad equilibrada, encanta con la expresion modesta de los afectos y la no violenta pintura de las más dramáticas situaciones, y hurtándose á la ostentacion hinchada y al deleite sensual, refrena todo ímpetu inmoderado, circunscribiéndose á lo que piden las necesidades más nobles de la grey cristiana. Nada tan delicadamente suave como la manera de concebir el rostro de la Vírgen inmaculada; nada tan puro como la inocencia que brota de la paleta flamenca; nada que á tal uncion levante el ánimo como las escenas de la tragedia hierosolimitana, donde la profana mano se atreve á expresar con medios materiales las angustias del que, siendo hombre, no se ha despojado de su naturaleza sobrenatural y celeste.

Nunca el Renacimiento con sus génios inmortales, con Rafael ó Buonarrota, para citar sus colosos, llegó á la tierna poesía de los maestros de Occidente: nunca la estética greco-romana supo ó quiso labrar un simulacro donde tan viva aparezca la imágen de la Edad-media cristiana, como en esos plácidos ó tiernos episodios dibujados por los hijos del Mosa, del Rhin y del Scalda. Ni el mismo Beato Angélico, con sus Madonas de altísima y convencional belleza, no humanamente realizable, penetró en el sentido íntimo de la estética durante los siglos medios, tan adentro como Jan van Eyck, sus predecesores útiles ó sus secuaces inmediatos, verdaderos intérpretes de la iconística cristiana.

Una esencial condicion divide la pintura clásica de la romántica en esas edades: en aquella se cumple ante todo el principio del arte por el arte, á pesar de su idealismo ardiente y á veces desbocado; en ésta confírmase la cláusula del arte por la idea y el pensamiento, dentro de la verdad naturalista. Prescindiendo de todo lo que á la hechura se refiera, resulta que el artista flamenco de la escuela antigua, única que estudiamos, entiende la religion como un sentimiento delicado que, arrancando de la tierra, suspira por ascender hasta las más puras regiones de lo sobrenatural y divino, mientras los maestros italianos, por lo comun, toman el concepto religioso cual coyuntura favorable para dilatar y exponer las excelencias de la forma, vista casi siempre con la medida convencional que la reflexion científica ha consagrado. En Flandes el arte es sencillo y severo, tocando en los límites de la vulgaridad y la dureza; en Italia el arte es pretencioso, sonrie, y áun en el cuadro más dramático y doloroso procura templar la impresion ingrata con accesorios prominentes, que distraen al espectador en sus congojas. En el Occidente, la religion como el culto son mayormente íntimos: recógese el alma en sí misma, y una voz interior entona el sublime *Sursum corda,* que nadie escucha, pero que asciende en invisibles giros hasta los ámbitos del cielo. Rómpese la bóveda plomiza que cubre y estrecha los horizontes, y hendiendo el éter trasparente, la devocion no se detiene hasta tocar en las regiones ideales de lo infinito, donde, entre celajes de gualda, púrpura y oro, coloca los coros de querubes, entonando delicados y suaves cánticos, cuya inefable ternura no supo declarar la lengua humana. Por el contrario, en los pueblos latinos la religion y el culto son principalmente objetivos y externos: las pompas egrégias, con amplitud, majestad é inteligencia organizadas; las minuciosidades rituales; el simbolismo imaginativo ó parlante; la concurrencia de cuantos medios pueden mover el sentimiento; coros, músicas, ceremonias, pláticas, repiques,

representaciones litúrgicas, todo determina una distinta manera de sentir y obrar respecto de las gentes del Norte. Entona el latino sus plegarias, no en la soledad de la conciencia, mas en la comunion de los fieles; y cuando rinde holocausto á la Divinidad en solemnes manifestaciones, desea que su acento se asocie al acento universal, que juntos estallen con la estentórea y conmovedora fortaleza del *Dies Iræ*, y que entre nubes de incienso y oleadas sonoras, donde los sonidos del címbalo se confundan con las armonías del órgano, suba hasta perderse en los senos de las altísimas bóvedas, donde misteriosas resonancias repitan y dilaten la plegaria.

Busca el hombre de Occidente las emociones íntimas del corazon sensible; necesita el del Mediodía que sus goces se hagan notorios, y su amor no se satisface si no participan los demás hombres del contentamiento que en él produjo la vision de lo divino. Y si una personificacion poética es permitida, diríamos que la religion en el Norte y Occidente es como ternísima y delicada doncella de blondos cabellos, ojos azules y albas vestiduras, que en el silencioso retiro de la más secreta estancia junta sus ebúrneas manos, y cruzándolas sobre el virgíneo seno, busca en sí misma la idea donde el ánimo anhela reposarse; mientras entre los latinos la hallamos retratada en aquella excepcional ceremonia de la litúrgia apostólica romana, realizada en la ancha plaza frontera al Vaticano, ceremonia donde el Pontífice, desde lo alto de San Pedro, extiende su diestra para bendecir al Orbe católico, ante él arrodillado, á compás con las cántigas de la Capilla Sixtina y el estampido de los bronces de San Ángelo.

IV.

Clasifica la crítica la total historia del arte pictórico en los Países-Bajos en cuatro épocas principales.

Comienza la primera con el siglo XIV, y llega hasta el primer tercio del XV. Abarca la pintura anónima, las producciones de Huberto van Eyck y de su escuela, hasta Quintin Matsys.

Extiéndese la segunda por el siglo XVI. Destácanse en ella las figuras de Otho Venius, van Balen y Breughel de Velours.

Comprende la tercera la formacion de la nacionalidad belga. Es el ciclo de Rubens, y alcanza hasta el siglo XVII.

Por último, la cuarta se relaciona con la constitucion de la Holanda republicana y protestante, y recibe su vigor del inmortal Rembrandt. Prolóngase hasta los comienzos del siglo XVIII.

No puede entenderse que estas épocas se suceden siempre con rigorosa progresion cronológica; ántes bien se compenetran y en parte son sincrónicas, determinando florecimientos más ó ménos paralelos. Limitando nuestro estudio á la primera, que no pasa de 1530, vemos que entraña los fastos de la escuela creada y sostenida por los hermanos Huberto y Jan van Eyck, y en la cual, no sin fundamento, se incluye á nuestro Pieter Cristus ó Christophsen.

Durante ese período, las ciudades flamencas no hallan quien con ellas rivalice en actividad industrial y artística, si se exceptúan algunas de Italia. Malinas, Brujas, Gante y Amberes dilatan su fama, como centros comerciales, hasta los últimos términos de la tierra conocida. Hay en todas ellas exhuberancia de fuerzas productoras, exceso de bienestar, plétora de ingenio y de preponderancia. A los triunfos políticos y militares suceden los más hermosos de las artes y la paz. Desalientan sus especuladores á los más atrevidos, con su osadía, cuando se presentan en los mercados europeos, y no hay quien les iguale en opulencia y fausto. Organizados los gremios en poderosas confrerías, semejan más que sociedades de tímidos artesanos, pujantes mesnadas de aguerridos debeladores, y alguno de ellos llega á reunir bajo sus banderas un contingente de 18.000 hombres.

Nada halla que envidiar la corte borgoñesa, bajo ciertos respetos, á la florentina: torneos y saraos, partidas de caza y representaciones fantásticas, ceremonias palacianas y fiestas populares, lujo arquitectónico é indumentario, pompas, banquetes, modas que arruinan; cuantos caprichos puede suscitar la abundancia del numerario, realízanse y medran á su amparo, fomentando enérgicamente las artes suntuarias. Llega el arte textil, por tanto, á una perfeccion insigne; la fantasía, el sentimiento estético, la habilidad de la mano, la flora y la fauna, la historia y la heráldica, pónense á sus órdenes para facilitarle elementos decorativos, modos de expresion ó temas que desenvolver. Asócianse los esfuerzos, compenétranse las tendencias, crecen con holgura las actitudes, y todo se concierta para facilitar la

palestra donde los hermanos van Eyck conquistaran los triunfos que como inventores de la pintura al óleo les corresponde.

Ni es su aparicion arbitraria ó inexplicable. Sobre ser la escuela brujense un progreso del órden estético, es demás de esto un suceso de la esfera puramente moral. La pintura al óleo, como los flamencos la conciben, simboliza al génio de los pueblos de Occidente, asociando á la tendencia humana, en ellos más ingénita, la doctrina sobrenatural que acredita el cristianismo, para encarnarse en una raza de artistas que dentro de ciertos límites serán su más legítima y elocuente representacion. Huberto y Jan van Eyck, nacen, como artistas, en el instante preciso que marca el progreso de la idea estética en la civilizacion moderna.

Antes, sus esfuerzos habríanse malogrado por prematuros é incomprensibles; despues alteradas las costumbres, quebrantada la unidad religiosa, exagerado el realismo y la burguesía harto preponderante, sus intentos hubieran parecido extraños y sin atmósfera moral donde realizarse. Vista en su conjunto, la escuela representa con efecto un renacimiento puramente flamenco dentro de la idea esencialmente cristiana (1). Fíjanse los artistas en la vida real con no menguado celo, reprodúcenla en sus menores detalles, en sus esplendores legítimos; sus figuras no son simbólicas ni convencionales, pero á la vez, sienten la religion con tanta energía que nunca olvidan sus exigencias.

Atentos á restaurar los maltratados derechos de la naturaleza, fíjanse en la anatomía, cuidan del modelado, respetan la perspectiva, conquistan las lontananzas, animan con el color los paisajes, decoran las cámaras, visten las figuras con telas suministradas por las lonjas, reproducen el mobiliario y pugnan por reflejar en la tabla el carácter histórico del momento y la suma expresion del pueblo que recompensa sus afanes (2).

Para descifrarnos cualquiera de los cuadros de este período, es de todo punto necesario considerar el medio donde se producen. Hecho esto, lo oscuro, lo raro, lo que nos parece ahora un tanto misterioso, obtiene satisfactoria y definitiva explicacion. Respecto á los asuntos inspírase el pintor en los sentimientos más generales de sus conciudadanos, y en cuanto á los elementos estéticos utiliza los ejemplos que en su derredor encuentra en abundante copia. Vírgenes y bienaventurados, mártires y devotos, monjas y burgueses, benefactores y abadesas, todos estos simulacros responden á criaturas reales, idealizadas únicamente si se trata de tipos imaginarios consagrados por la iconística. Esta es la escuela de los van Eyck, estos los antecedentes de sus obras. Flamencos ante todo, no reniegan jamás de su orígen. Con minuciosa puntualidad atiénense al realismo naturalista, y copian con la exactitud de la placa fotográfica, los arabescos de una armadura, el cambiante de una vidriera, el laberinto de un tapiz, la pelusa de un armiño, las formas desnudas de Eva, el rostro enorme y la macilenta color de la abadesa, el mofletudo semblante, la barba prominente, la nariz repulsiva del bailío ó del soldado, las piernas atrofiadas del verdugo, la cabeza enorme y los miembros relativamente flacos y débiles del niño, los trajes de moda y el mobiliario que encuentran en las mansiones palatinas ó en el apartado suburbio del proletario (3). Ni por un momento ponen en olvido la realidad: su obra es una glorificacion de la vida contemporánea, á la vez que una glorificacion del cristianismo más ingenuo; pero siempre la inspiracion es religiosa.

En el primer período el flamenco, ántes que páginas de la historia sagrada labra simulacros dirigidos á explicar los conceptos de la fé y las cláusulas teológicas. Sus pinturas no son cuadros movibles y fácilmente adaptables, mas retablos; esto es, obras destinadas á oratorios y capillas, obras pedidas por las necesidades fervorosas de la piedad. Dípticos y trípticos; hé aquí su empeño. Y las escenas figuradas, además de cuanto hemos dicho, contienen otra circunstancia que corrobora los juicios emitidos. Con frecuencia descúbrese en la pintura una amalgama elocuente de lo mundano y de lo divino: en la parte superior ó en el centro del retablo el Cristo ó la Virgen, á los piés ó en los costados el príncipe, la monja ó el mercader que realiza la donacion.

Raro es que la pintura no sea votiva ú ofrendada, y por tal modo no descubra la clave de las corrientes más recias de la devocion. No pertenecen los cuadros á la categoría de los que en la edad siguiente habrán de engendrarse. Son piezas de oratorio, testimonios de una piedad acendrada, no incentivos del deleite en las suntuosas galerías de magnates descreidos.

---

(1) Taine.
(2) Idem.
(3) Idem.

V.

Hace pocos años la antigua escuela flamenca permanecia en la sombra. Gozábanse algunas noticias sobre ella pero sobre ser defectuosas é incompletas, entrañaban más errores que verdades. A la crítica contemporánea debemos la luz que actualmente ilumina sus anales. Diligentes investigadores han penetrado con resuelta decision en el recinto tenebroso de los archivos, recogiendo en ellos preciosos materiales con que reconstruir la historia auténtica de tan alto florecimiento artístico. Passavant y Forster, Crowe y Cavalcaselle, Waagen, Wawters, Alfredo Michiels, con otros no ménos diligentes, fueron los restauradores de estas glorias, fijando con sus escritos el punto de partida de indagaciones que habrán de utilizarse, por cuantos aspiren á un conocimiento interno y científico de la verdadera pintura romántico-cristiana.

Demás de los autores citados nos guiaron en nuestros estudios la ocular inspeccion de muchas de las tablas que describen, juntamente con la residencia temporal en el medio geográfico que sustentó á los autores. Y si la rica coleccion de preseas atesorada en nuestro Museo Nacional habia movido nuestra simpatía, fijando la propia atencion hasta espaciarla en filosóficos raciocinios, nuestros viajes por el país que un dia señorearon los tercios españoles, robustecieron inclinaciones y juicios hoy poderosamente arraigados en nuestro pecho ó en nuestra inteligencia. Hubimos de explicarnos por tal modo, lógicamente lo que ántes existia cual mera intuicion de la fantasía creadora; y visitando los monumentos que áun quedan de aquella edad, hojeando los historiados códices y sus miniaturas, palpando los recuerdos de *Gildas* y corporaciones agremiadas, recorriendo estancias patricias ó concejiles, asistiendo á las *kermeses*, tomando en nuestras manos escudos, tapices, espadas y capacetes, sitiales y pértigas, vasijas y brocados, miniaturas y retratos, concluimos por forjarnos la imágen adecuada del ciclo que tan eficaz influencia debió ejercer sobre el desarrollo ulterior de la pintura moderna.

Y de este exámen prolijo y á la vez sintético, obteníamos, no ya el convencimiento de los méritos que avaloran las creaciones pictóricas del talento neerlandés, mas la rectificacion de nociones defectuosas tocante á la naturaleza de los dos sistemas que se reparten el dominio de las artes bellas. Allí comprendíamos claramente lo que por realismo debe de entenderse en la esfera estética, y hurtándonos á la intolerancia adquirida al calor de los maestros del Renacimiento neo-clásico, nos colocábamos en una situacion imparcial, dispuestos á hacer justicia, libres del anterior exclusivismo, á cuanto con méritos reales solicitara nuestro fallo. Imaginamos la pintura neerlandesa como una de las señales precursoras del monumento que acompaña á la vida moderna, y en este concepto, hallamos muy oportuno conocerla, si no en la totalidad de sus autores, á lo ménos en alguno de los que con más derecho la representan.

No habrá nunca motivo bastante para excluir de esta série al artista cuya biografía hemos de trazar en cuanto nos sea permitido. Pudo la lógica del sistema obligar á alguno á ofrecer con los más tristes rasgos la fisonomía de Pieter Cristus como artista inteligente y sensible á lo bello, si bien, meritísimo en cuanto á las partes materiales de su profesion. Libres nosotros de prejuicios que á determinados partidos nos arrastren, hemos de esclarecer la verdad en cuanto nos sea dable, y á él se refiera, huyendo lo mismo de las hipótesis arbitrarias que de las deducciones forzadas, en que tratándose de sus obras, incidieron otros. Oscura y llena de paréntesis muéstrasenos la historia del arte flamenco en cuanto atañe á Pieter Cristus: apasionada escribió sobre él la crítica en ocasiones, y nadie tomó hasta ahora á pechos, realzar sus verdaderos é indiscutibles méritos, dándole la personalidad y la importancia que piden los testimonios que de su talento llegaron hasta nosotros.

Con decir que el cuadro al óleo más antiguo de que hasta hoy se tiene noticia lleva su firma, y averiguado el hecho de haber sido Cristus el primero entre los discípulos conocidos de los van Eyck, alcánzase su valía; y sean discutibles las ventajas ó grandes las flaquezas de sus tablas, no es dudoso que entrañarán siempre sobrado interés, como documentos históricos, para que á su descripcion se conceda preferente sitio en nuestra Galería.

Pieter Cristus, que parece ser el verdadero nombre del que llamaron Vasari Pietro Crista y Christophsen los

modernos, nació en la aldea de Baerle, enclavada en territorio aleman. Así lo demostró el diligente M. Weale (1), sin haber conseguido señalar con fijeza la fecha del nacimiento. Imaginan unos que se verificó en 1393, mientras otros fijan el hecho en 1416 ó 1417; pero á lo último se opone el existir una tabla que se le adjudica con sólidos fundamentos, y que aparece datada precisamente en el último de los años citados. Punto es este sin dilucidar para algunos, de una manera satisfactoria, pues se sospecha si el cuadro del Museo Städel, que á él nos referimos, pertenece con efecto á la época marcada en la inscripcion, ó al año de 1457, segun opina M. Wauter, calculando que el 1 se ha cambiado en 5; mas M. Princhart, anotador de la obra publicada por los Sres. Crowe y Cavalcaselle sobre los antiguos pintores flamencos, sostiene, tras un exámen detenido y concienzudo de la antigualla, la autenticidad perfecta de la primera de las fechas mencionadas (2).

Siendo esto así, aparece que Cristus manejaba el óleo con entero conocimiento de sus medios y secretos cuando hacia muy pocos años que los hermanos van Eyck lo usaban sin haber vulgarizado sus procedimientos. Aseveran Crowe y Cavalcaselle que Cristus fué el discípulo á quien favorecieron los inventores dándole participacion en su fortuna, pero esto mismo que debia ser un título honroso para nuestro artista, conviértese en su daño, si hemos de asentir á lo que M. Alfredo Michiels ha escrito á este propósito.

VI.

Segun el autor de la *Histoire de la pinture flamande*, el invento de la pintura al óleo excitó por sí mismo la admiracion de los contemporáneos de los van Eyck y la aplicacion que en sus manos recibia, movió el entusiasmo hasta en los más tibios. Sustituyéronse los fondos cubiertos de oro con perspectivas llenas de ilusion, donde la naturaleza se reflejaba con vigor sorprendente, ó interiores magníficos, que enriquecian detalles admirables. De este modo la pintura conquistaba la extension, siendo ya posible figurar los espacios imaginarios junto á las proporciones reales, lanzando la fantasía por los ámbitos de lo no inconmensurable. Creaban, por tal manera el paisaje que por una asociacion de ideas fatalmente necesarias, traia la reproduccion exacta y variada de la flora y la fauna, de los accidentes topográficos, de los cambios atmosféricos, de la mágia, en fin, que acompaña á la mayor parte de los fenómenos meteorológicos. Y era de presumir, que tan luego como la reforma entrase en el dominio de lo real ahuyentando lo hipotético de la naturaleza, aplicaria sus cláusulas á la entidad humana: entónces descendió de la abstraccion á lo individual. El hombre ó la mujer trazados sobre la superficie aderezada no fueron séres imaginarios, donde la flojedad del dibujo y la indeterminacion del modelado denunciaban el arbitrario idealismo á que respondian, mas simulacros inspirados por la contemplacion atenta de los individuos á quienes se tomaba por modelo.

Partícipe, fué pues, de estos aumentos Pieter Cristus, ¿pero á qué precio? M. Alfredo Michiels lo ha descubierto, no en algun empolvado códice ó tradicion acreditada, mas en los limbos de su fantasía auxiliada por las tablas de Cristus, una de ellas dudosa, que se encierran en el Museo de Berlin. Datan éstas de 1452, y bastan para probar que si el autor fué buen colorista, hábil en el manejo del pincel y en la reproduccion de los accesorios, la naturaleza le habia negado todo otro mérito. Nunca, añade dicho escritor, se compuso de una manera tan deplorable, nunca se pintó la especie humana con mayor vulgaridad. Los tipos de sus rostros apenas si son verdaderos, en tal grado carecen de detalles, y sin embargo, la observacion era el campo donde únicamente le fué permitido espigar algunos recursos, pues en lo propio al ideal le estaban interdichos sus dominios, siendo evidente que su anhelo le llevaba á reproducir la naturaleza. «¡Pero qué naturaleza, en lo santo, dice textualmente M. Alfredo Michiels! ¡Qué modelos! Todos sus personajes son la imbecilidad personificada. ¡Jamás tropecé con facciones tan vulgares, expresion más trivial ó tardía, miradas más flojas y prosáicas!» Y como sino fuera bastante lo dicho para explicar la triste confianza

(1) Este autor ha publicado un documento que autoriza el nombre de Pieter Cristus, atribuido á nuestro artista.

(2) Nous avons soigneusement examiné ce tableau et son inscription: el y a bien 1417, sans aucun doute possible; nous n'avons pas non plus trouvé la moindre trace d'altération du chiffre: l'inscription nous a paru nette, claire intacte. *Notes et Additions*, pág. CXVI.

que de Cristus hicieran los van Eyck, afirma cual cosa indudable que aquel fué un ente vulgar, una especie de hortera, una naturaleza comun, que descubria su espíritu de trastienda ó lonja en las imágenes que labraba. En manos de Cristus los bienaventurados convertíanse en idiotas, San Miguel en tipo de la más insigne ineptitud, el Mesías en un imbécil; y nada de esto debe extrañarnos, pues, dada la baja estofa del maestro y su evidente propósito de copiar la escoria de la humanidad. Tales defectos debian esperarse en quien con habilidad manual carecia en absoluto de imaginacion y fantasía. Vivo y justo es el color en la otra tabla de Christophsen que representa el retrato de la nieta del famoso Jalbot, y se halla usado con mucho esmero, pero la figura expresa la misma imbecilidad.

No se necesita más para explicarse la predileccion de los van Eyck. Atentos éstos á utilizar los servicios de quien no pudiera hacerles sombra, eligieron á aquel jóven hábil como manipulador de los colores, mas rematadamente inepto en el concepto de verdadero artista. En una palabra, los inventores de la pintura con un egoismo que no tiene ejemplo, propusiéronse explotar las facultades de aquel autómata que dibujaba y extendia el color sin darse cuenta, en su vulgar naturaleza de hortera, de lo que ejecutaba. Y como M. Alfredo Michiels posee el secreto de la verdad en lo tocante á las relaciones de maestros y operario, que no discípulo, sabe que aquellos emplearon á éste en la ejecucion de algunos accesorios de las tablas, segun que lo prueba perentoriamente la joya que custodia el Museo de Dresde. De maravillosa belleza son las imágenes interiores del tríptico en cuestion. Ciérrense las puertas y la sorpresa habrá de desconcertarnos: sobre el doble tablero ofrécese la escena de la *Anunciacion*, pintada al claro oscuro,—con personajes estúpidos que imitan las estátuas. ¿Quién es el autor de esta pintura?

Indudablemente Pierre Christophsen, sin que lo impida el que las figuras se hallen ejecutadas con esmero, ni el que como procedimiento material no sean indignos de los mismos van Eyck: su fealdad es una firma, que denuncia la mano de Cristus ó Christophsen. Y con esto y con haber descubierto asimismo que aquellos abandonaron á su fámulo la parte externa del tríptico, por ser la más expuesta á las inclemencias de la atmósfera y á los ataques del tiempo, queda probado segun Michiels la necedad de nuestro artista, colocado, como hemos visto, sin más fundamento que la fantasía de un escritor, en la picota de la medianía más ruin y deshonrosa.

No fué, dice en otra parte M. Alfredo Michiels, su mérito, más su estulticia la que le valió el ser iniciado en el secreto de la pintura al óleo. Un entendimiento tan remiso y moroso no podia inquietar á los inventores. Y sin embargo, Christophsen, vulgar, inepto, incapaz de todo pensamiento elevado, insensible á las bellezas naturales, asociaba probablemente, segun su detractor, á condiciones tan ingratas, actos, cualidades morales: Cristophsen debió ser un excelente muchacho, modesto, paciente, celoso, asíduo en el trabajo, lleno de admiracion y de abnegacion para con sus ilustres favorecedores: su habilidad práctica rendíales copiosos servicios menores. Aceptaba el hortera la ejecucion de los accesorios más fastidiosos de sus cuadros, y demás de esto molia los colores ayudándoles á preparar sus mixturas, y llegaba á tal extremo la bondad de sus cualidades para tan inferior empleo, que M. Alfredo Michiels no vacila en declarar, por constarle á ciencia cierta, que en él hallaron los van Eyck el tipo ideal del fámulo, mitad doméstico, mitad discípulo, hombre incapaz de hacerles traicion, inaccesible á todo ensueño de gloria, corazon fiel, amigo subalterno, uno de esos entes indispensables á los hombres de privilegiadas facultades, afectuosos, dóciles y fieles á prueba de toda suerte de desprecios y ambiciones.

No estimamos necesario detenernos á refutar los asertos que preceden, que más que juicios nivelados con la moderacion reclamada por la crítica, parecen alardes humorísticos de una pluma fantástica y soñadora. Ni hasta ahora se ha descubierto documento alguno que autorice á M. Alfredo Michiels á discurrir como se permite hacerlo, ni basta el exámen de un solo cuadro auténtico de un autor y de otro que se le atribuye sin derecho, para juzgar todas sus obras, de la manera que se hace en la *Histoire de la pinture flamande*. Y aparte de esto, aparte de que se conocen cuadros de Pieter Cristus donde los personajes ni denuncian esa suma imbecilidad y embrutecimiento, ni justifican el deseo de reproducir sólo la escoria del género humano, toda la triste novela imaginada por M. Alfredo Michiels descansa sobre un supuesto falso, cual es el hecho de que los hermanos van Eyck rodearan su invento del mas impenetrable y profundo secreto, y de que necesitando, no obstante, un operario que les ayudase materialmente en el desempeño de sus obras, eligieron á Cristus, entidad grosera, incapaz de todo sentimiento generoso y levantado, hombre tardío y de corazon ruin, quien, á pesar de todo esto, gastaba el lápiz y los colores con habilidad no inferior á la de sus maestros y señores.

El mismo autor que así se explica facilítanos razones valiosas para prescindir por ligeras, gratuitas y arbitrarias de sus opiniones. ¿Cuándo comenzaron los hermanos van Eyck á pintar al óleo? Ignórase precisamente la fecha

auténtica en que esto se verificó, aunque se señala como probable una cercana á 1410 (1). Algunos años despues, 1419, tan conocido era el procedimiento que habia llegado á vulgarizarse en tal grado, cuanto en un contrato que celebraron el municipio de Gante y los franco-pintores (vrie schilders) Guillermo van Axprele y Juan Martens, se establece que estos han de restaurar algunas pinturas de la casa de la Villa, empleando *buenos colores al óleo sin mezcla de sustancias corrosivas* (2). Es decir, que el invento no permanecia secreto; y que esto habia de suceder no podia dudarse. Ni hay fundamentos sólidos para presumir que los hermanos van Eyck pretendieran monopolizar el hecho, cuando consta que sus discípulos, secuaces ó comensales labraban pinturas con arreglo al nuevo sistema, al mismo tiempo que ellos trabajaban en las suyas propias. De Pieter Cristus consérvase un retablo con la fecha de 1417, cuando el cuadro más antiguo de Jan van Eyck data de 1420, donde no sólo se presenta el primero hábil en cuanto á la hechura, mas comprendiendo y realizando todas las ventajas y recursos de la nueva manera. Porque se debe recordar que la escuela brujense no se limitó á cambiar la preparacion de los materiales de que la pintura se servia: puede decirse que este fué un detalle, siquiera importantísimo de la reforma, encaminada á trastornarlo todo comenzando por la manera de concebir los asuntos y concluyendo por la diccion de los accesorios esenciales que debian acrecentar los méritos reales de las pinturas. Dicen los Sres. Crowe y Cavalcaselle, críticos por lo ménos tan competentes como M. Alfredo Michiels, que el retablo de 1417, representando la *Virgen con el niño*, rivaliza en cuanto á la gracia con los de Jan van Eyck, y en lo tocante al vigor con los de Huberto; asimilando este cuadro á los que contiene el tríptico que estudiamos, de donde se desprende que Pieter Cristus no se limitó á seguir á los inventores del óleo en cuanto al procedimiento material, sino que tambien hubo de sentirse con facultades y génio para emularlos en otras innovaciones de más alto sentido.

Ni hay texto alguno flamenco ni documento histórico, ni áun tradicion legítima, que acredite lo del secreto con que los van Eyck rodearon su invento. Sólo de un pasaje del extranjero, Vasari, que publicó su libro en 1550, parece deducirse que Jan van Eyck no divulgó el procedimiento sino cuando ya era viejo. Por el contrario, los documentos y autores contemporáneos ó inmediatamente posteriores nos hacen sospechar, no sólo que tanto Huberto como Jan van Eyck lo que hicieron fué mejorar y ampliar el uso del óleo en la pintura, mas que esta mejora cundió entre los maestros nerlandeses, señalándose entre ellos los van Eyck. Tacio, criado del duque Alfonso de Nápoles, y por tanto, contemporáneo de los van Eyck, elogia á Juan, «como descubridor de muchas cosas relativas á la propiedad de los colores (3);» Giovanni Santi, padre de Rafael Sanzio, tambien contemporáneo de los hermanos flamencos, escribia:

A Bruggia fu «tra gli altri» più lodato
Il gran Jannes, é el discepol Rugero (4),

sin decir que fuese inventor exclusivo del nuevo proceso; Filarete, arquitecto del duque de Florencia, que escribia con conocimiento del asunto, decia entre 1460 y 1464 (5): «Pueden emplearse todos estos colores al óleo, pero esta es una práctica y métodos distintos, muy bella para quien sabe usarla. En Alemania (nella magna) se pinta muy bien de esta manera, y sobre todos los maestros Juan de Brujas y Roger han sabido trabajar muy bien con estos colores al óleo (6).» Pasajes cuenta que sobre permitirnos poner en duda que Jan van Eyck fuera el absoluto inventor de un procedimiento que en concepto de muchos sólo mejoró y amplió, (7) demuestran lo infundado del monopolio sobre que M. Alfredo Michiels asienta su leyenda tocante á Pieter Cristus.

---

(1) No hay otro fundamento para ello que el siguiente pasaje de Guicciardini en su *Descripcion de los Países Bajos*, donde se lee:
«I principali e più nominati di quelli chi più modernamente hanno terminata questa vita sono stati Giovanni d'Eik, quello il quale (come narra Giorgio Vasari Aretino nella sua bellisima opera de Pittori eccelenti), fu *inventore intorno all'anno* 1410, del colorito al olio...» (pág. 97).

(2) Archivo de Gante. Registros del año de 1419, citados por Michiels. El documento ha sido reproducido textualmente por el caballero Bierict. (*Memoires sur la Ville de Gand;* tambien lo inserta el *Messagers des sciencies et des arts*, année 1824.)

(3) FACIUS (BART), *De Veribus illustribus*. Firenze, 1745.

(4) OTTOBON, MS en Vaticano, en PUNGILEONI. Elogio storico di Gio. Santi. Urbino, 1822.

(5) V. *Crowe y Cavalcaselle*, t. 1, pág. 48, nota I.

(6) Filarete, *Tratado de Arquitectura*, códice de la Biblioteca Maghabechi, en Florencia, publicado al parecer por la primera vez por el P. Marchese.

(7) M. Busscher, en su obra *Les Peintres gantois*, cita numerosos textos obtenidos en los Museos de Gante, que ilustran este punto. Hé aquí lo que resumiéndolos escribe: «La couler à l'huile, s'employait à Gand, en *enduit* ou *teinte plate*, dès 1328, et peut être bien avant; puis ells s'y constate en *peinture plastique*, en 1338, 1339, 1344, 1355, et avec plus d'importance en 1411, 1419, 1425, 1434, etc., pour d'autres peintres que les frères van Eyck...» Este pasaje justifica nuestras sospechas.

Hasta las mismas palabras de Vasari, único fundamento en que podria apoyarse, dejan ámplio hueco á la duda. Refiere Vasari, como Antonello de Messina, se trasladó á Brujas á fin de estudiar el nuevo sistema en el taller de Jan van Eyck. Y dice luégo: «Talmente, che perquesto; per l' osservanza d' Antonello é per trovarsi esso Giovanni gia vecchio *si contastó* che Antonello vedesse l' ordine del suo colorire á óleo (1).» ¿Puede inferirse de estas palabras, que Jan van Eyck no revelase su secreto á nadie hasta ya muy entrado en años ó próximo á la sepultura? ¿No sabemos segun el testimonio de M. Busscher que en 1411 (2), esto es, un año despues de 1410, fecha aproximada que se designa á la invencion, habia pintores que usaban el óleo sin ser los van Eyck? Ni queremos profundizar el tema ventilando si con efecto Jan van Eyck fué el primero en distinguirse en este género de pintura, ó si su papel se redujo á seguir las huellas de su hermano, en cuanto al tecnicismo, excediéndole y oscureciéndole en lo tocante á la estética, porque entónces quizá resultaria que cuando Cristus labraba su obra de 1417, el menor de los van Eyck si no tenia solos diez y siete ó diez y ocho años, era por lo ménos harto mozo para que se le considere como jefe de una escuela y exclusivo generador de la revolucion que en el arte pictórico se operaba.

En ninguna parte consta nada de lo que afirma Michiels como indubitable, perentorio é indiscutible; ni podemos alcanzar en qué se funda para sostener que Cristus fué una especie de «criado ínfimo,» de cuya mano se valian los maestros para el desempeño de una parte de sus obras. Léjos de esto, la misma confianza que de él hicieran en su caso, los dos hermanos, y las cualidades morales que le conceden, hablan, con el conjunto de sus tablas, en favor de los méritos que hubieron de adornarle. El que labraba cuadros donde la composicion, el dibujo, los colores y la manera de usarlos, con la vigorosa entonacion y el discreto método en el empleo de los detalles, no desdecian de las obras producidas por los van Eyck, el que merecia que el duque de Etampes le confiase la reproduccion de una veneranda imágen ofrecida á la catedral de Cambrai, el que luégo, á ser exacto lo que se dice, fundaba escuela en Castilla y en Flandes, y figuraba al frente del gremio de los pintores, no era, no podia ser, no fué un artista tan baladí como se pretende, cuando se quiere explicar por qué ha llegado hasta nosotros la firma de Cristus como la primera que autoriza un cuadro al óleo.

Y no se olvide que precisamente esta joya, *La Virgen del Museo* Stadel, se estima por la mayoría de los críticos como muy semejante á la célebre *Madona di Lucca*, y digna del génio de los van Eyck, declarándolo asi los señores Crowe y Cavalcaselle, y añadiendo M. Princhart que indudablemente salió del taller de aquellos, engendrándose bajo la misma inspiracion y con el mismo ambiente (3).

VII.

Las dificultades con que hasta ahora hemos tropezado al intentar esclarecer la biografía de nuestro artista, no disminuyen, ni con mucho, en lo sucesivo. Sospechan los Sres. Crowe y Cavalcaselle que Pieter Cristus residió en Colonia durante algun tiempo, y hasta parece que han recogido testimonios de su estancia en aquella ciudad por los años de 1438. Tambien entienden que llevó á aquel centro, donde la pintura decaia de una manera lastimosa, los progresos con que se distinguia la escuela brujense. Otros autores piensan lo contrario, calculando que el viaje se verificó durante los dias de la juventud.

En la necesidad de elegir entre ambas opiniones, alcánzasenos que la segunda reune mayores visos de probabilidad, y en este concepto, ha de sernos lícito detenernos un instante á condensar el estado del arte en la ciudad agripina. Cuantos como nosotros hayan visitado su catedral famosa, sus iglesias y su Museo Waltraf, han de convenir en que no asiste la razon al citado M. Alfredo Michiels, cuando con una virulencia descomedida truena contra los que pretenden probar el influjo de la escuela riniana sobre la flamenca. Para este autor, bárbaro era el arte ger-

---

(1) Vasari, tomo IV, pág. 78.
(2) Véase la nota anterior.
(3) *Notes et Additions*, pág. 27

mánico en aquellas centurias, y la barbarie de la raza á que pertenecian sus maestros, áun aparece imborrable (1). Piensan otros de muy distinta manera, y fundándose en lo que enseñan las tablas á que ántes nos hemos referido, sostienen que no ya la manera de concebir los asuntos, ni los medios técnicos empleados para esteriorizarlos, más coincidencias accesorias, harto significativas, concurren á demostrar que los artistas germánicos fueron los iniciadores del movimiento naturalista tan brillantemente dilatado por los neerlandeses. Hizo notar M. Destron (2) el hecho de figurar en las tablas flamencas de los más antiguos maestros, perspectivas arquitectónicas copiadas de las iglesias de Colonia, mientras los artistas de esta metrópoli nunca copian los templos neerlandeses.

Circunstancias especiales traspasan á la pintura riniana caractéres singularísimos, que asimismo enriquecen á la flamenca. Refiriéndose á la primera, dice Goethe, que á partir del siglo XIII, la ceguedad bizantina, que reinaba como señora en las orillas del Rhin, desaparece, empujada por el sentimiento de la naturaleza, que riente y fresco pugna por manifestarse y se desarrolla sin copiar servilmente lo individual del realismo. Sucede sí, añade, que los encantos de que el ojo puede gozar se extienden y dilatan por el mundo de lo sensible. De animar el cuadro jóvenes mancebos ó tiernas doncellas, dibujará el pincel cabezas modeladas con gracia inimitable; distinguiráse al adulto por el rostro ovalado; los viejos por su apostura particular y la barba rizada ó en ondas simétricas repartida, y la raza, donde el artista elige sus tipos, se señalará con peculiares caractéres, mostrando la salud de que goza y los sentimientos piadosos y de bondad que completan sus ventajas. En cuanto á los colores, nótase allí idéntico sistema: serenidad, calma, claridad, hasta cierto vigor; hé aquí lo que en las tablas domina, sin armonía, pero sin barroquismo, ocasionando gratas sensaciones al órgano de la vista.

Demás de esto halla el ilustre autor de *Fausto* que la escuela de Colonia se afirma con otra particularidad. Independientemente del atractivo de las formas y de la belleza, con que la naturaleza animada é inanimada se engalana en las orillas del Rhin, observa Goethe que los principales santos de aquellas comarcas son vírgenes ó adolescentes, dotados de púdica nobleza en el carácter, sin que su trágico fin participe de las repugnantes circunstancias con que en otras regiones lucha el arte. Ni hay modo de negar el contraste si se comparan la suerte de Santa Úrsula, su guerrero San Gereon ó de la legion Tebana, con esas historias absurdas que nos dicen como séres humanos, distinguidos por su delicadeza, su inocencia y su elevada cultura, fueron martirizados y aniquilados por verdugos y fieras en esa Roma brutal, para servir de espectáculo á un público donde todas las clases rivalizaban en abyeccion (3).

Abundando en parecidas opiniones, piensa el baron de Keverberg que estos antecedentes y particularidades, ejercieron grande influjo sobre los medios de la escuela germánica, no siendo, por tanto extraño, que sus temas pintorescos huyan de lo repugnante y monstruoso, y que las pinturas resplandezcan con la nobleza y la dulzura, mientras el colorido participa de la amenidad naturalista, y la composicion se distinga por la riqueza y el aparato que los acompañan. Hasta siente Keverberg, que la dureza de la simetría está dulcificada con simpáticos accesorios, que muy luégo desaparece, y que en muchas tablas la severidad del sistema domina sin acritud ni pedantismo (4).

Tambien Federico Schlegel sostiene sin atenuacion en el pensamiento, que los cuadros antiguos de Colonia prueban la existencia de una escuela pictórica, la más pujante de la Alemania meridional, y la correspondencia é identidad de su estilo con la más arcáica de los Países-Bajos. Aserto confirmado por Fiorillo, quien hace preceder la escuela riniana en doscientos años á la brujense. Pretenden otros autores que los hermanos van Eyck fueron los que en Colonia restauraron las leyes del buen gusto, áun tomando algo á los germanos; y aunque este temperamento parece ser el más en armonía con la justicia y la verdad histórica, M. Alfredo Michiels, revuélvese contra los que tal opinan, y niega en absoluto que los flamencos deban nada á los alemanes, declarando la prioridad de aquellas escuelas y aseverando que nunca los últimos consiguieron despojarse de la rudeza de ellos, indeleble y característica. Entre unos y otros media un abismo en concepto de este crítico; á pesar de ser tan corta la distancia que los

---

(1) La nation (allemande) eut beau s'évertuer, elle resta ce que la nature l'avait faite, une race barbare. Oui barbare, et tout chez elle, jusqu'à nos jours, porte ce caractère. (*Histoire de la peinture flamande*, vol. II. París, 1866, p. 55.)

(2) La légende de Sainte Ursule.

(3) GOETHE. *Uber Kunst und alterthum in den Rein und Mayn Gegenden.* Stuttgart, en den Cottaischen Buchhandlung.

(4) KEVERBERG. *Ursula, princesse britannique, d'après les peintures d'Hemling.* Gand, 1818

separa, uno el orígen único de ambos pueblos, y muy semejantes las lenguas que hablan, las creencias que siguen, y hasta los intereses que por tiempo han sostenido. Ni áun quiere considerar, para introducir alguna atenuacion en sus descompasados juicios, el hecho de incluirse á los pintores de Maestricht (1), por completo flamencos, en la misma clase que á los germánicos, lo que claramente dice que existian lazos comunes que ataban á los artistas de ambas regiones.

VIII.

Apartándonos de esta controversia, que nos llevaria demasiado léjos, y fuera en su juventud ó en la edad viril cuando Cristus visitó á Colonia, lo que nadie puede negar es que dominaba en ella entónces el talento privilegiado de Stephan Lockner, ilustre discípulo y continuador de Wilhem van Herle, cuya existencia, por los años de 1378, está fuera de todo debate (2).

Habitó Lockner en la ciudad insigne desde 1402 á 1451, resultando, por tanto, exacta nuestra deduccion. De su manera y ventajas gozamos peregrino é inapreciable testimonio en el retablo del altar mayor en la catedral de aquel pueblo. Representa la *Adoracion de los magos*, *San Gereon y Santa Úrsula*, repartido el conjunto en cinco cuadros, de los cuales dos ocupan las puertas del tríptico, y en la parte externa osténtase el mismo asunto, figurado en uno de los cuadros del retablo que estudiamos: la *Anunciacion*.

Resume la obra de Lockner las partes que distinguen á su escuela. Afánase el artista por encarnar en su composicion el sentimiento místico, expresándolo en toda su ingénua pureza, bajo el ritmo de una cuidadosa ejecucion, cifrando demás sus conatos en perfeccionar los tonos claros y luminosos. Cristus, debió comprender las ventajas de esta manera, empero dominado por otras condiciones, apártase de los germanos en un superior amor de lo real, fenómeno que testifica, entre otras cosas, el goce de propias y originales actitudes y facultades, sin las cuales no se habria levantado el arte á la perfeccion en que la escuela flamenca hubo de colocarlo.

Regresó Cristus á su patria, habitando alternativamente en Amberes y Brujas, aunque la última fué su domicilio habitual. Segun Waagen, Cristus alcanzó el derecho de ciudadanía en la corte borgoñesa en 6 de Julio de 1444, cuatro años despues del óbito de Jan van Eyck. Acreditado en aquel centro hállasele en 1449, pintando para la corporacion de los Orfebres de Amberes su *San Eloy, que vende un cordero á dos desposados* (3), pintura que, segun Waagen, pertenece á su última manera, siendo entre las suyas de las más débiles. Sostienen MM. Crowe y Cavalcaselle que Cristus figura en la confraternidad de San Lúcas de Brujas en 1450, y M. Passavant, que en 1453 vino á España y se estableció en Salamanca, fundando la escuela de donde saldria Fernando Gallegos.

Opónese á este aserto, el saberse que entre 1451 y 1454 recibió el encargo del duque de Etampes para pintar varios retratos de la Virgen con destino á la ciudad de Cambrai, de los cuales uno se conserva hoy mismo en el Hospital de dicho pueblo (4); de suerte que, si con efecto vino á la Península, debió ser ántes ó despues de aquella fecha. Quiere M. Alfredo Michiels que esto se verificase en compañía de Jan Eyck, quien, como es sabido, hubo de personarse en la corte portuguesa con una mision del duque.

Añade M. Waagen á los hechos apuntados, que en 1462 Cristus y su mujer fueron admitidos en la Cofradía de Nuestra Señora del Árbol Seco de Brujas, y que en 1463 ejecutaba una gran representacion del árbol de Jessé para

(1) V. á Dutron

(2) M. Alfredo Michiels niega todo mérito á los trabajos de estos maestros, y con tal ocasion asienta opiniones que testifican la fiera ojeriza con que mira á los *bárbaros del Norte*.

(3) Hállase este cuadro en la Galería de M. Oppenheim en Colonia.

(4) Conclaserunt domini imaginem beate Virginis quam legavit Mgr. Purseus du Bruille, archidiaconus Valenchenensis ponendani, esse in capella Sancte Trinitatis. (*Actas capitulares de Cambrai*. 31 Agosto 1431.)

Ad requisitionem illustris dominis comitis de Stampis, Petrus Cristus, pictor, incola Brugensis, Tornacensis diocesis, depinxit tres imagines ad similitudinem illius imaginis beatæ Mariæ et Sanctæ Virginis quæ in capella est Trinitatis collocata. (*Actas capitulares de Cambrai* 24 Abril 1434 V. *De Laborde*, tomo I, pág. 126.

la misma ciudad. Sábese asimismo que en 1468 compareció ante los magistrados del Comun con otros notables, y que en 1471 formaba parte de la representacion ó sindicato de la Confraternidad de pintores brujenses (1).

Suponen, por último, los citados Crowe y Cavalcaselle que Cristus volvió á Colonia en sus postrimerías, dándose á imitar servilmente la escuela del Rhin, y aseverando que su nombre se encuentra citado en la *Crónica de Micael Mòrkens*, quien menciona un cuadro de la capilla de los Ángeles del convento de los Cartujos, que terminó en 1471 un pintor llamado *Christophorus* (2). Opónese la crítica más seguida á esta atribucion, creyendo que este Christophorus es algun pintor germánico desconocido, y sólo admite con M. Weale que Cristus vivia en 1471, y que figuraba entre los maestros más señalados de la escuela brujense (3).

Hasta aquí los datos conocidos de la oscura é incompleta biografía del maestro que nos ocupa.

IX.

Ántes de proceder al estudio concreto del retablo de nuestro Museo, conviene hacer el inventario de las obras atribuidas á Cristus, ó cuya autenticidad nadie desconoce. En España han figurado como suyas, hasta ahora:

La Visitacion.

La Prision de San Juan Bautista.

Su Nacimiento.

Su Predicacion.

El Bautismo de Cristo por el mismo.

Su Degollacion.

Estas tablas, registradas en el *Catálogo* del Museo de la Trinidad con los números 975, 1684, 1683, 1716, 1717 y 983, figuran ahora en el Museo Nacional como de Fernando Gallegos (?), y llevan los números 2155 al 2159 en el *Catálogo* del Sr. Madrazo.

En el extranjero:

1.° Museo S'tadel de Francfort. — Tabla con *La Virgen con el niño, San Jerónimo y San Francisco*, con esta inscripcion: ✠ PETRUS. XRR. ME. FECIT. 1417.

2.° Galería de M. Oppenheins en Colonia. — *San Eloy, que vende un cordero á dos desposados*, fechado en 1449.

3.° Museo de Berlin. — Tabla núm. 529 a. — *La Anunciacion, La Natividad;* firmado *Petrus Xpi.*

Idem idem. — Tabla núm. 5296. — *El Juicio final*, fechado *anno domini* MCCCCLII; compañera de la anterior.

4.° Idem idem. — Tabla núm. 532. — *Retrato de una jóven de la familia inglesa de Tabbot.*

5.° Museo de Amberes. — *San Jerónimo* (dudoso).

6.° Galería que fué del Príncipe Alberto en Lóndres. — *San Pedro y Santa Dorotea.*

7.° Museo de Petersburgo (l'Hermitage). — *La Crucifixion* y *El Juicio final.*

M. Alfredo Michiels le atribuye además gratuitamente *La Anunciacion* del cuadro de los van Eyck de Dresde, y algun otro trabajo en *Cordero místico* de Gante.

De estas pinturas cúmplenos estudiar sólo la que forma el asunto de nuestra monografía, pero recordando los

---

(1) Quiere M. Alfredo Michiels que en dicho año ocupase el cargo de decano de los pintores; pero en el documento á que se refiero sólo se lee: «Au jour dhuy, dix-neufviesme jour du moi de mars, l'an mil quatre cens soixante et once, pardevaut maistres Jehan Vincent, prévost de Cassel, et Richart de la chapelle, chantre et chanoine de l'église Sainct Donas, conseillers de mon très redouté Seigneur, Monssigneur le duc de Bourgogne, et maistres des Requestes de son hostel, commissaires de par Icellui Seigneur en ceste partie, comparans Adrien van Cleronte, *doyen des pointres*, Christus, Jehan Fabien et Pietre Carseubrot, *jurez et commis* dudit mestier der pointres de la Ville de Bruges, suplians et complaignans... etc.» (*Journal des Beaux arts*, publié par M. A. Siret, numero du 31 Décembre 1860. Citado por el mismo M. Alfredo Michiels, tomo II, pág. 306 de su citada obra.)

(2) «Picta es hoc anno 1471 tabula actoris SS. Angelorum a Magistro Christophoro.» (Passavant. *Kunstreise durch England und Belgien*, pág. 442.)

(3) Weale. *Journal de Beaux arts.* 1860.

caractéres comunes á la mayoría de ellas, en cuanto acuden á nuestra memoria, y lo dicho por los críticos, parécenos fuera de duda lo ántes manifestado respecto á la inclusion de Cristus en la antigua escuela brujense. Punto esencialísimo es éste, que aumenta los méritos del tríptico madrileño; pues dejando á un lado su puro valor artístico, cualquiera que pueda ser, ofrécele cual un documento peregrino en los anales históricos de la pintura occidental.

Como los van Eyck, como Memling, Henrique de Bles, van der Meire, Quintin Matsys, y demás maestros del ciclo antiguo del arte flamenco, Cristus refleja en sus tablas el color y el ambiente local; y si en sus paisajes no se aparta del tipo fijado por sus colegas, tambien los sigue, generalmente, en cuanto á la eleccion de los asuntos y la manera de concebir la figura humana.

Pero una coincidencia particular, advertida por M. Princhart (1), cierra la puerta á la duda en cuanto á si Cristus siguió ó no á los primeros artistas brujenses. En el cuadro que se conserva en Francfort, hállase representada, como hemos visto, la Vírgen María, que sentada bajo rico dosel, sostiene al niño Jesús sobre sus rodillas, mientras le ofrece una rosa. Prescindiendo de toda analogía en el estilo, nótase que sobre la parte anterior del trono figuran *Adam* y *Eva*, que de no ser copias exactas de las que contiene el *Agnus Dei* de Gante, labrado por Jan van Eyck, son imitaciones manifiestas de ambos simulacros. Demás de esto, Cristus hubo de pintar su retablo en el taller de van Eyck, como lo declara el verse copiado en su fondo el tapiz que existia en el segundo, y que el insigne maestro habia ya reproducido en su *Madona de Lucca* (2).

Ateniéndose á lo que las pinturas enseñan, opinan unos que Cristus siguió más de cerca á Huberto que á Jan van Eyck, aunque en algunas de aquellas asócianse las cualidades en ambos más prominentes. Y llega á tal punto en ocasiones la identidad ó semejanza entre las obras de Cristus y las de sus guías ó preceptores, cuanto personas tan peritas como los Sres. Crowe ó Cavalcaselle no vacilan en creer obra de sus manos la tabla de nuestro Museo conocida por el *Eclesiástico de Colonia*, que muchos consideran como trabajo del mismo Jan van Eyck (3).—«La forma ovalada de la cabeza, segun la manera de los pintores de Colonia, dicen los Sres. Crowe y Cavalcaselle, testifica el estudio hecho de esta escuela, mientras las extremidades prolongadas acusan la escuela de Jan van Eyck. Hállanse las piernas de San Juan Bautista—figurado en el cuadro detrás del eclesiástico en oracion—dibujadas con verdad, si bien parecen demasiado delgadas. Otro rasgo que recuerda la escuela de van Eyck es el espejo convexo, el candelabro y el mobiliario de la estancia, cuyo carácter flamenco es indubitable.»

Comparando nosotros esta antigualla y su hermana gemela números 1401 y 1403 del Museo, con el retablo objeto de la presente monografía, encontramos que una y otra entrañan los caractéres comunes en la antigua escuela brujense, no siendo difícil, por otra parte, descubrir rasgos de la obra señalada de Pieter Cristus. Sin embargo, no nos atrevemos á decidir en esta contienda. Eso de resolver de plano si un cuadro fué labrado por esta ó aquella mano, fundándose sólo en razones de analogía ó semejanza, puede ser fácil empresa para otros, no para nosotros que aleccionados por la experiencia hallamos muy aventurado y peligroso este sistema. Y crecen las dificultades cuando, como sucede en la ocasion presente, el exámen comparativo más delicado señala en la obra anónima cualidades propias de una escuela no singular en las producciones de un maestro.

Puede, pues, el *Eclesiástico de Colonia*, y su compañero haber brotado de la paleta de Pieter Cristus, pero no siendo, ni con mucho, indignos de la de van Eyck, el juicio del crítico queda vacilante mientras alguna coincidencia fortuita no venga á hacer la luz donde ahora reinan el misterio y las tinieblas.

No pensamos así con respecto á las tablas que el Sr. Cruzada Villamil clasifica resueltamente como de nuestro artista, y que el Sr. Madrazo, adscribe hipotéticamente á Fernando Gallego. Podrá esto último discutirse, pero lo que quizá no admite controversia es que las susodichas pinturas correspondan á Pieter Cristus. Visible resalta en ellas el influjo flamenco, y sin embargo, á poco que se medite, se siente que no corresponden á la escuela neerlandesa.

---

(1) *Notes et Additions* á la obra de los Sres. Crowe y Cavalcaselle.
(2) *Notes et Additions.*
(3) Número del cuadro 1401: en el catálogo (compendio) del Sr. Madrazo figura con el núm. 1352 y como compañero del núm. 1353. Ambos vinieron al Museo del Prado desde Aranjuez en 1827. Constituyeron visiblemente las partes laterales de un tríptico.

X.

Conocidos ya los antecedentes que se necesitaban en nuestro juicio para que fuese tan fecundo como su importancia requiere el estudio del retablo del Museo madrileño, señalado con el número antiguo 454 y 1291 del último catálogo, procede su descripcion y exámen artístico y científico.

Compónese el tríptico de una tabla central y dos laterales que miden en conjunto 0,80 de alto por 1,07 de ancho.

La tabla de la derecha representa la *Anunciacion*. Ha figurado el pintor una estancia sencillamente aderezada pero de elegante aspecto. En el muro de la derecha del cuadro ábrese un vacío por donde penetra el celeste mensajero. Rompen el fondo una ventana ojival y una puerta rectangular inscrita en un arco tambien apuntado. Debajo de la fenestra aparece un banco cubierto de paños y con cojines rojos, admirablemente figurados. Adosado al muro de la izquierda hay un pequeño armario que corresponde por su aderezo á la época ojival, y sobre él se descubren algunas vasijas de bronce y una naranja. Más adelante, en la continuacion del muro, hállase un escabel, donde está abierto un códice. Encuéntrase la hija de David arrodillada en el primer plano sobre la izquierda. Envuélvenla ropas de oscuro azul, con la cabeza descubierta y el pelo suelto en doradas ondas. La mano derecha levantada á la altura del talle, y la izquierda extendida sobre el pecho, contribuyen con el rostro, un tanto inclinado hácia la derecha, y los ojos bajos, á fijar la expresion de inocencia y humilde resignacion que el artista quiso comunicar á la figura.

Tambien de rodillas y de perfil aparece el divino mensajero. Viste túnica de blanco color y rica dalmática de brocado, con la cenefa historiada y hermoso broche de pedrería que la une sobre el pecho. Extendida la mano derecha, figura la accion de trasmitir á María el precepto del Altísimo, y con el mismo brazo sujeta contra el cuerpo el cetro, de que sólo se disfruta la parte superior. Trae suelto el cabello y en parte reunido mediante una doble fila de perlas que á manera de diadema le ciñe la cabeza, y á sus espaldas aparecen unidas vistosas alas de varios colores. De la bóveda artesonada pende una sencilla lámpara gótica, y el pavimento está formado con lozetas rectangulares negras y oscuras.

Cierra la escena un arco de medio punto con estatuillas colocadas sobre ménsulas del gusto ojival. En la parte inferior y como á la mitad de la total elevacion hállanse dos doctores de la antigua ley ó profetas, y luégo comenzando por la derecha, en el arranque del arco y siguiendo hasta descender al punto simétrico opuesto, seis grupos que figuran desde la creacion de Adam hasta el fratricidio de Cain. Ocupan los óvalos que contienen respectivamente un guerrero á pié en actitud de lanzarse contra su contrario.

En la tabla del centro se contienen dos asuntos. El compartimento de la derecha figura la *Visitacion*, el de la izquierda el *Nacimiento de Cristo*. En cuanto á la primera verifícase el acto al aire libre, en una llanada que se extiende á los piés, de suave eminencia que va levantándose, luégo, hasta formar un risco. Sobre éste asiéntase un edificio suntuoso que tiene delante un pequeño jardin donde está sentado un anciano. En el primer plano María y la venerable Ana en actitud de abrazarse. Aquella reproduce exactamente el tipo del cuadro anterior; ésta viste túnica y manto de hermoso color rojo y tocas blancas. El paisaje es interesante como perspectiva aérea y detalles. Al pié del risco, que sólo ocupa una parte del fondo, extiéndese una huerta con estanques y arboledas, y luégo por entre una quebrada del terreno, espáciase la vista por una tendida campiña, que un rio recorre y donde se destacan los campanarios de las aldeas y las masas apretadas del arbolado ó la vegetacion. Recórtase el horizonte sobre un cielo vivamente iluminado que insensiblemente se oscurece hasta ofrecer en el zénit la intensidad del azul, cual la naturaleza nos lo presenta.

El arco exterior está decorado asimismo con otros dos profetas, escenas bíblicas, y dos guerreros á caballo en las enjutas luchando lanza en ristre.

Verifícase el *Nacimiento* bajo un cobertizo. María conservando el tipo ya conocido, hállase arrodillada en el centro del cuadro: el reciennacido está sobre el suelo, completamente desnudo. Contémplalo la Vírgen con las manos juntas, como si orase. En la parte derecha tres ángeles, asimismo de rodillas, ríndenle homenaje. Más al fondo San José, de rodillas, contemplativo, con el rostro venerable y la expresion beata, envuelto en rojo traje. Ocupa, en parte, el fondo

de la pieza un muro quebrantado, que no obstante mantiene enhiesto un extremo donde lo horada un vacío con sus parteluces del gusto románico. A la ventana aparecen asomados de fuera adentro tres labriegos ó pastores. Sigue el paisaje con bella realidad trazado. En el centro ábrese el terreno y deja ver en lontananza, por entre los flancos de una cañada, la perspectiva de Bethlem. Extiéndese la ciudad, que está murada y torreada por lo llano, y la domina, sobre un montículo, fuerte castillo. Más allá espáciase la comarca hasta perderse en un lejano y claro horizonte. Interrumpen la monotonía del suelo grupos de árboles con detalles muy bellos.

En el arco se continuaron las escenas bíblicas hasta la resurreccion, no faltando otros dos profetas, apóstoles ó doctores, ni en los óvalos los guerreros; uno á pié dispara su flecha, mientras el otro á caballo, huye cubriéndose con el escudo.

El último episodio, la *Adoracion,* llena la tabla lateral de la izquierda. María está en primer término, sobre la derecha, sentada, conservando su tipo, con la única diferencia de tener ahora cubierta la cabeza con tocas blancas. El Niño está sentado sobre su rodilla izquierda. Es la Vírgen una criatura real, distinguida y embellecida con las ventajas morales de la divina gracia. Enfrente un rey de rodillas adorando al Infante: el bonete con la corona en el suelo. Cúbrese el soberano con un manto purpúreo que enriquece aurífera franja en todos sus extremos. Viste túnica de fino brocado, y adornan el paludamento joyas y pedrerías.

En segundo término, una mesa ovalada. San José á la derecha, en pié, recibiendo la ofrenda que le entrega otro monarca, coronado, de rodillas y vistiendo ricas telas. Sobre la mesa el objeto ofrecido por el primer personaje. En tercer término y en el centro, un rey etiópico, de pié y destacado. Repítese el personaje del cuadro anterior, sólo que esta última figura oculta la vista de la ciudad. Hay más luz en el horizonte. Llegan las historias del arco á la Epifanía. Repítense asimismo los profetas, y en las enjutas un anciano caballero sobre un leon pugnando por rasgarle las fáuces, y un guerrero con escudo acometiendo á un vestiglo.

Si esta somera descripcion es bastante para que se forme idea de la sobriedad que ha presidido á la composicion de los episodios, no puede satisfacer tratándose de inquirir el mérito que bajo la relacion puramente técnica ó artística, entraña la obra en su conjunto. Más que nuestras palabras, enseñará la contemplacion de la lámina que acompaña á nuestro ensayo, y sin embargo, no han de holgar en este sitio algunas advertencias que guien el juicio del lector.

No justifica, ciertamente, el retablo el duro fallo que tocante á las facultades de Cristus ha pronunciado M. Alfredo Michiels. Sin abandonar la escuela realista, Cristus, concibe con dignidad sus figuras y las trabaja con delicado sentimiento de lo bello. Sencillo en la concepcion del asunto, justo en la represion de los sentimientos, sóbrio en los detalles decorativos, dirígese á fijar el simulacro, de acuerdo con los principios que dominan en la escuela brujense, de manera que sin rebajarlo, sea comprensible á la muchedumbre de los espectadores devotos. Si se exceptúan los ángeles, nada acusa en las tablas la presencia de lo sobrenatural. Ni las figuras de los tipos consagrados por la fé y la litúrgia aparecen rodeados del nimbo con que otras escuelas los aderezan, ni hay resplandores artificiales, ni tratándose de la *Anunciacion,* descúbrese el rayo misterioso, donde bajo la forma de una palomilla se contiene el álito divino que debe fecundar á la *Inmaculada.* El establo carece asimismo de cuantos accesorios acumuló en otros la fantasía ó la ingenuidad devota del artista y sus favorecedores. Ni la estrella consabida brilla sobre el tugurio, ni extraño resplandor rodea al infante, ni el reino animal ha acrecentado en torno suyo con varios de sus representantes el interés de la escena, que se recomienda por su sencillez, no menesterosa de atractivos. Y acontece lo propio con la *Adoracion.* Verifícase el hecho en la tierra, y personajes humanos lo realizan. Nada recuerda lo sobrenatural, aunque el rostro de María indica, gracias á la manera como está trazado y á la expresion distinguida y particular que lo caracteriza, una criatura superior, distinta de las pecadoras.

Cuando se acercan estas composiciones á otras parecidas, producto de las llamadas escuelas idealistas, resalta con vigorosa energía, la superioridad de la flamenca. Podrá decirse que Cristus no detalló los rostros como acostumbraron á hacerlo Jan van Eyck, Roger van der Weiden y otros maestros, más sobre que el tiempo ha perjudicado no poco á las encarnaciones, justo es reconocer que no carecen aquellos de los caractéres propios de la escuela. Los extremos que se gozan están bien dibujados, las ropas fueron plegadas con bastante inteligencia, y en cuanto al color, no le falta verdad, ni ménos brio y armonía. Denuncian las pinturas el magistral conocimiento de ambas perspectivas; la aérea, en particular, recrea el ojo del espectador con sus admirables ilusiones. Nada tan bello como el paisaje del *Nacimiento*, nada que tanto levante el concepto de la pintura realista en su contradiccion de las fantasías artificiosas por otros materializadas. Contienen estos cuadros un rasgo característico de la mencionada escuela, que bien merece

señalarse: «Antes de que el sol aparezca, escribe Michiels, ántes de que el alba hermosee el Oriente con sus arreboles, una línea blanca borda el horizonte, mientras el cielo se cubre con azules tintas.» «Este aspecto matinal del firmamento, añade, habia indudablemente impresionado á los van Eyck y á sus discípulos, pues lo han reproducido en sus tablas. Exacta es la observacion que confirman tres de las que estudiamos: en ellas la imitacion de la naturaleza y de las cosas reales alcanza alto grado de perfeccion y esmero, y el novísimo sistema realista anúnciase con señales que preludian hermosos y no discutidos triunfos.

Quizá carezcan alguna vez los rostros trazados por Cristus de la superior idealidad que Jan van Eyck puso en los suyos, empero no por esto habrán de tildarse de vulgares ni desgraciados. María es bella, con hermosura honesta y reposada; San José digno; los reyes están en carácter; en cuanto al Niño, Cristus pintó al hombre, no la deidad. Alguna dureza advertimos en el plegado de las vestimentas. Tambien quisiéramos mayor suavidad en la degradacion de los tonos, que suelen continuarse sin la apetecida armonía: esto en cuanto á las personas, pues en lo tocante al paisaje, Cristus se revela con superioridad y medios envidiables.

De cualquier modo su obra es un bello ejemplo de la pintura flamenca. Hé aquí un realismo que nada tiene de vulgar ni de grosero. No excluyó lo real en pintura la presencia y disfrute de la belleza, lo que sí excluye es el artificio mentido y engañoso, la fantasía desbocada, el engendro arbitrario de la imaginacion que se extravía, trayendo al ánimo del espectador conceptos falsos ó impropios que concluyen por malear y pervertir su criterio. Precisamente no léjos de la *Anunciacion* de Cristus, en la pared frontera, pende del muro una *Anunciacion* puramente idealista, figurada por el pincel de Giovanni de Fiesole. Joya inapreciable es esta como documento histórico, empero, si se la equipara á la creacion neerlandesa, ¡cuán prominentes no resultarán sus flaquezas! Compárense tambien las escenas que contiene su *predella* con las equivalentes de nuestro retablo, y el estudio dirá lo que en pintura debe entenderse por idealismo y por realismo. Imaginar que con el uno está lo hermoso, lo delicado, lo noble y digno, y con el otro lo feo, lo grosero, lo vulgar y estrambótico, podrá permitirse á los que se ocupan de las artes bellas siguiendo el ajeno patron de una doctrina metafísica, sin realidad fuera del entendimiento, no á los que asienten sus juicios en la experiencia más delicada, regida por un criterio ilustrado, imparcial y tolerante. Peregrina es la creacion del insigne pintor toscano, no lo negamos, pero en la gamma de lo bello, alcanza más alto nivel la hermosura del retablo de Pieter Cristus. Podrá en la primera respirarse la fé ardiente del precito, en el segundo descansará la razon y el tierno afecto que la piedad inspira. Labra Fiesole un simulacro místico, y es su cuadro una concepcion hierática, que explica la iconología: Cristus sin contradecir el cánon litúrgico, huye de lo alegórico para hacer comprensible una página de la historia evangélica, que como representacion, sólo en algun detalle contraría la realidad. Suprímanse el ángel de la *Anunciacion* y los que adoran al Redentor, luégo de nacer; y no habrá en las tablas ni un accidente de que no se den cuenta los sentidos auxiliados por el entendimiento. Las criaturas de Fiesole son imposibles: representan ideas místicas envueltas en el ropaje de un símbolo, que pide sus elementos á la realidad para hacerse sensible, pero sin respetarla. Palpita en Cristus la vida como la sentimos y comprendemos. Sin dejar de hablarnos al alma, háblanos á los sentidos: los edificios y sus adornos no son fantásticos, ántes son copias de cuya exactitud estamos satisfechos: las criaturas en su complexion, en sus actitudes, en sus trajes, en sus gestos, identifícanse con el género humano, son bellos testimonios de nuestra naturaleza realzada por la armonía de una superioridad moral no indescifrable. Dominado se ve el espacio con precision que admira, y la naturaleza se muestra con toda la frescura, con todo el encanto, con la variedad espléndida que constituye su más secreto atractivo. ¡Qué sería del paisaje sin el realismo! ¡Qué la personalidad humana, en la palestra artística, sin la nota realista!

Al mismo ciclo pertenecian Fiesole y Cristus; el primero muere en 1455; algunos lustros despues fallece el segundo: quizá el italiano disfruta de una fantasía más acalorada tal vez, para expresarnos en los términos consagrados, mas fué sensible á la belleza ideal; pero comparada una y otra, ¿quién vacilará en reconocer la superior estima del Retablo flamenco, no tan sólo como tecnicismo, que esto no admite la menor duda, mas en el concepto de pensamiento y composicion? ¿Cuándo la manera idealista pura concibió y pintó un panorama como el del *Nacimiento*? ¿Cuándo un rostro tan humano como el de María en la *Adoracion*, ni bustos tan gallardos y bellos con la belleza de la verdad discreta, como los de la régia compañía que adora al tierno Niño?

XI.

Probada la importancia intrínseca del retablo flamenco en el precedente capítulo, parécenos que implícitamente queda justificado su valor, como testimonio auténtico y peregrino de la reforma operada en los dominios del arte por la escuela brujense. No remataríamos de una manera satisfactoria el presente estudio, dejando de apreciar la eficacia que esta pintura, con otras, pudo tener en el desarrollo de las escuelas primitivas españolas. Semejante investigacion habrá de acrecentar la importancia de las tablas neerlandesas conservadas en nuestros Museos, demostrando á la vez el interés y celo con que debemos conservar y conocer, de una manera satisfactoria, las muchas que aún se encuentran esparcidas por los conventos, iglesias y capillas de la Península.

Sabido que Jan van Eyck visitó en 1428 el Portugal y una parte de las Castillas, y que á la Península ibérica le trajo el encargo de pintar el retrato de la infanta doña Isabel de Portugal; no parece excesivo el pensar que su ejemplo ejerció alguna suerte de influencia sobre nuestras incipientes escuelas. Grande favor alcanzaban por aquel entónces las Artes Bellas en la corte castellana, donde don Juan II no habia vacilado en armar caballero al pintor florentino Bello, y si á esto se agrega que desde ántes de 1454 aparece en España el *Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga*, atribuido al mismo van Eyck, cuadro que en dicha fecha se coloca en la sacristía del monasterio del Parral, no ha de tildarse de arbitraria é infundada nuestra sospecha (1). Ántes bien acreciéntase su verosimilitud recordando el sinnúmero de tablas afectando la manera gótica, que desde entónces figuran en nuestros templos (2).

De Petrus Cristus existian en la Cartuja de Miraflores, junto á Búrgos, las dos que hemos citado como conservadas hoy en el Museo de Berlin, *La Anunciacion* y *La Natividad: El Juicio final*; y en Segovia *La Crucifixion* y otro *Juicio final*, que enriquecen hoy L'Hermitage de Petersburgo (3). El retablo del Museo procede, segun el Sr. Madrazo, del Escorial, donde decoraba la capilla del Santo Cristo del Noviciado.

Fundándose en estos hechos, afirmó el primero M. Passavant en su *Christliche Kunst in Spanien*, que Cristus hubo de residir en la Península por los años de 1452, fecha de los cuadros de Berlin, fundando escuela y creando discípulos. «Entre todos los españoles, escribe, Fernando Gallegos, de Salamanca, fué el que más se acercó al estilo de los van Eyck. Hasta parece ser que tuvo á Pedro Cristophsen por maestro, pues su *Vírgen sentada* de la catedral de Salamanca ofrece una semejanza exacta, en las partes esenciales, con la Madona del artista brujense conservada en Francfort sobre el Mein.» Ocúpase luégo M. de Passavant de los mencionados cuadros, y añade como consecuencia: «Segun una persona perita, tambien deben atribuirse á Cristophsen tres pinturas colocadas en la capilla de los Reyes en Granada, que ofrecen los caractéres del estilo de van Eyck, y que representan la *Crucifixion*, el *Descendimiento* y la *Resurreccion de Cristo*. La Vírgen de Gallegos, que adorna la capilla de San Clemente, forma parte de un retablo ó políptico, del cual se han reunido algunos pedazos con aquella en un cuadro moderno. La hija de Sion, de medio tamaño, siéntase en un trono gótico, y tiene sobre la rodilla izquierda el niño Jesús, de pié, desnudo ó apenas envuelto en ligerísimo velo; ofrécele la Vírgen una rosa blanca, con el mismo gesto que en el cuadro de Francfort, y el Niño extiende su manita para tomarla. Al pié se lee FERDINANDVS GALLEGVS. Recuerda el estilo exactamente la manera de los van Eyck. Inclinando al color castaño claro las sombras de las encarnaciones y la púrpura del manto, como el azul de la túnica, no son muy vivos.» A este tenor continúa Passavant su estudio

---

(1) V. la *Monografía* del Sr. Madrazo sobre esta tabla en este mismo volúmen.

(2) Los Sres. Crowe y Cavalcaselle escriben: «El arte belga, despues de haberse infiltrado lentamente, como con una regularidad nunca desmentida, en todas las partes de Alemania, invadió tambien la España, donde legiones de pintores, escultores y arquitectos afluian para suplantar á los italianos ó confundirse con ellos. Juan van Eyck sin duda alguna habia contribuido á acreditar los cuadros de sus compatriotas.» Tomo II, pág. 105.

(3) Estas tablas nos han sido arrebatadas, como tantas otras, gracias á la ignorancia, codicia ó falta de patriotismo de muchos españoles. Las últimas pasaron á manos del embajador ruso en Madrid durante la reaccion absoluta de 1814 á 1820, príncipe Fatistcheff, quien se los llevó con otros á Petersburgo, figurando luégo entre los tesoros del emperador. Tristemente célebre este personaje en nuestros anales, tanto por lo que influyo en la política funesta planteada en aquel período, cuanto por haber sido el alma del negocio de los navíos podridos que España compró á Rusia, llévanos á recordar que el despojo de los templos de la Península no data exclusivamente de los períodos en que han dominado los partidos liberales. Los cuadros de Berlin pertenecieron ántes de figurar en su Museo á M. Frasinelli, quien parece los adquirió en España.

comparativo, afirmándose en la creencia de haber sido Cristus quien inició á Gallegos en los secretos de la pintura al óleo. Opina M. Alfredo Michiels en el mismo sentido diciendo, que los detalles acumulados por Passavant, no permiten dudar de que el pintor español fué discípulo de Cristus, así como las obras de éste testifican su residencia en la Península. «Su colorido sombrío y duro muestra, añade, la influencia del sol meridional sobre su imaginacion.» Secos los contornos, ausencia de medias tintas, falta de transiciones, algo árido como la comarca abrasada donde no flota el más leve vapor, donde el calor excesivo achicarra los tonos, donde la trasparencia del aire dibuja secamente los objetos; hé aquí lo que se halla en Cristus, segun Michiels, como en muchos lienzos españoles, mientras no se les descubre en los flamencos. Hasta se inclina á creer no sólo que Cristus habitó durante largo tiempo la Península, sino que acompañó á Jan van Eyck á Lisboa en 1428 (1).

Interésanos añadir á esto lo que dicen los Sres. Crowe y Cavalcaselle. «Es seguro que las obras de van Eyck, Cristus, Juan de Flandes, Juan Flamenco y Juan de Borgoña tuvieron en España admiradores y curiosos; pero sólo más adelante los españoles cultivaron por sí mismos la pintura, y áun entónces sus esfuerzos fueron muy débiles (2).» Y más adelante: «Gallegos es otro artista español (habia citado ántes al catalan Luis Dalmau, del que se goza una tabla pintada en 1445, trabajada, al parecer, en el taller de van Eyck) que imitó más bien á Wander Weyden y á Mambuy que á van Eyck. Su Madona de Salamanca como otros cuadros suyos, pertenecen por completo al estilo flamenco (3).» Pedro de Córdoba ejecutó para la catedral de Córdoba en 1475 un retablo, cuyo donador fué el canónigo Diego Sanchez de Castro. Contiene la *Anunciacion y muchos santos*, y la manera y la idea han sido imitadas de Petrus Cristus (4).»

«La influencia de la escuela belga tambien alcanzó al Portugal, donde encontramos en el siglo XV los siguientes pintores flamencos: el maestro Huet, en 1430; Guillermo Belles, en 1448; Juan Anne, en 1454; Gil Eannes, en 1465; Juan, 1485; Cristóbal de Utrech, en 1492; Antonio de Holanda, en 1496, y Oliverio de Gante, en 1496 (5).»

De los textos que anteceden, si bien no se desprende la certidumbre de que Pieter Cristus residiese, con efecto, en Castilla, dedúcense argumentos favorables á esta idea. Lo que no admite duda es, que sus tablas con las de otros maestros brujenses fueron la norma que siguieron los primeros artistas clásicos en los siglos XV y áun XVI, cuando luchaban entre las tendencias románticas por los flamencos representadas, y los clásicos que los latinos resumian. Bajo esta relacion descúbrese la alta valía de semejantes antiguallas, testimonios de una reforma fundamental en la manera de sentir la belleza y de figurar los tipos fijados por la iconística.

---

(1) Tomo II, pág. 372 y siguientes.
(2) Tomo II, pág. 107.
(3) Pág. 108.
(4) Pág. 109.
(5) Pág. 110.



R Velazquez dib.

MEDALLAS NAVALES ESPAÑOLAS.

(Lamina 1ª)

Bustamante lit°

R. Velázquez dº · Rufflé lit. · Lámina 4

MEDALLAS NAVALES ESPAÑOLAS

(Lamina 2ª)



Teruel lit.

MEDALLAS NAVALES ESPAÑOLAS

(Lámina 5.ª)

MEDALLAS NAVALES ESPAÑOLAS

QUE SE CONSERVAN

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Y EN OTRAS COLECCIONES;

POR EL ILMO. SEÑOR

DON CESÁREO FERNANDEZ DURO,

CAPITAN DE FRAGATA, CORONEL DE INFANTERÍA, CORRESPONDIENTE DE LA ACADEMIA DE LA HISTORIA, ETC.



ERECEDORA en verdad la Numismática, entre los ramos de la Arqueología, de la preferencia que se le ha dispensado desde muy antiguo, es el que más despertó en todos tiempos la aficion de los españoles, así por el interés que en sí misma encierra el arte bella del grabado en hueco, y la mayor facilidad de reunir en poco espacio monedas y medallas, como por la importancia y autoridad que éstas tienen como documentos de la historia compendiada, fijando la cronología de los reyes y dando á conocer sucesos importantes y retratos de personajes célebres.

Las colecciones formadas en nuestro país han sido por lo mismo muchas y buenas en el doble concepto del número de sus ejemplares y de la clasificacion inteligente de estos, señalándose, entre las oficiales, la del Museo Arqueológico Nacional y la de la Academia de la Historia, y entre las privadas ó de particulares aficionados, la de D. José García de la Torre, ministro que fué de Gracia y Justicia, que en cincuenta años de constante diligencia llegó á poseer treinta mil numismas relacionadas con la historia de España, de que nos queda notable catálogo digno de la mayor estima (1).

Tambien son de importancia, entre otras varias, las colecciones formadas por los Sres. Duques de Osuna, el teniente coronel D. Romualdo Nogués y Milagro, D. Valentin Carderera, D. Alejandro Rivadeneyra, y el Sr. Nava y Caveda en Madrid; las de D. Manuel Vidal Ramon, D. Juan Prat y Sancho, D. Víctor Balaguer en Barcelona; la del Sr. Cerdá, en Valencia; la de los Sres. Álava y Delgado, en Sevilla, etc.

No corresponde á esta aficion tan ilustrada en España, el número de obras ó publicaciones especiales que de Numismática se han impreso: las más se refieren á descubrimientos locales de la mayor antigüedad, ó sea á monedas fenicias, celtíberas, ó municipales y coloniales de la dominacion romana, descollando la del P. Florez, la de don

(1) *Description des monnaies espagnoles et des monnaies etrangères qui ont eu cours en Espagne, depuis les temps les plus reculés jusq'à nos jours, composant le cabinet monétaire de D. José García de la Torre, ancien Ministre de la Justice, membre de la Junta centrale en* 1808, *conseiller d'Etat, membre du Conseil de Castille, docteur en jurisprudence et droit canonique, individuo de la Real Academia de la Historia.* Par Joseph Gaillard, *antiquaire français.* Madrid, 1852, Establecimiento tipográfico de D. Nicolás Castro Palomino. En 4.°, XVI-516-20 pág. y 20 láminas.

Guillermo Lopez Bustamante, así como las más generales de D. Antonio Agustin (1) y D. Luis Velazquez (2), y en el último año la muy importante del célebre D. Antonio Delgado, autor del más acertado sistema de interpretacion de las monedas celtibéricas, de cuantos han visto la luz pública, á cuyos trabajos sólo hay que agregar algunas monografías (3) sueltas y noticias de periódicos ó revistas ya especiales ó ya de carácter general.

La recepcion pública en la Academia de Nobles Artes de San Fernando del malogrado artista D. Eduardo Fernandez Pescador, en 1869, dió lugar á los discursos reglamentarios, que esta vez versaron naturalmente sobre la historia é importancia del arte del grabado en hueco, acompañando á la erudita contestacion del Sr. D. Valentin Carderera un curiosísimo apéndice descriptivo de algunas medallas dedicadas á los españoles ilustres en virtudes cívicas, valor y ciencia, cuya memoria mereció trasmitirse á la posteridad, así como de las que se labraron á personajes extranjeros que hicieron grandes servicios á España (4); y de este trabajo académico he de valerme en mucho para la difícil tarea de arrimar mi pequeña piedra á la construccion numismática nacional, con la enumeracion en este artículo de las medallas navales existentes en alguna de las colecciones citadas, ó descritas en obras especiales, pero referentes todas á perpetuar sucesos marítimos ó hechos y méritos de personajes que figuran en la historia de la marina española.

Los romanos, cortando las proas de las galeras para adornar con ellas como trofeo de gloria la tribuna de las arengas en el foro romano, de donde tomó el nombre de *rostra*, despues de la derrota de los Anciates en el Tíber; ideando despues la corona *rostrata* para premiar al vencedor de Antonio y Cleopatra en Accium, llegaron á determinar estos signos especiales para distinguir de otras medallas honoríficas las que llamaron *Victorias navales* (5), imitándolos las naciones que, admitiendo como axioma ser el Tridente de Neptuno el cetro del globo terráqueo, han procurado figurar en primera línea por su poder marítimo, principalmente las antiguas repúblicas de Venecia y Génova y despues Holanda é Inglaterra.

España, por su mal, no ha concedido á la mar tanta importancia, con dominar en tiempos el mundo oceánico, y en ninguno se ha singularizado por exceso de monumentos dedicados á la heroicidad de sus hijos predilectos; con todo, no faltan bronces que conmemoren lauros de navegantes guerreros ó descubridores desde el siglo XV, época del renacimiento del grabado de las medallas, como en general de las artes todas.

1449.

Las expediciones y batallas navales que en persona dirigió el rey Alfonso V, apellidado *el Magnánimo* y *el Sabio*, despues de llenar gloriosas páginas de las crónicas contemporáneas y de la historia general de las Coronas de Aragon y de Sicilia, han de avalorar las de la historia especial de la marina española, entre cuyas más eminentes figuras colocan unánimes los escritores á un monarca tan avezado á la vida estrecha y azarosa de las galeras.

Con armada de veinticuatro de éstas y seis galeotas inauguró sus empresas, saliendo del puerto de los Alfaques á 7 de Mayo de 1420, despues de encomendar el gobierno del reino á su esposa Doña María. La isla de Cerdeña, objeto principal del armamento por las incesantes revueltas que promovia el vizconde de Narbona, quedó muy pronto sometida y pacificada. El rey tomó despues la fuerte plaza de Calvi, en Córcega, puso sitio á la de Bonifacio y se proponia pasar á Sicilia, cuando recibió de Nápoles un inesperado mensaje de perspectiva deslumbrante para la Corona de Aragon. La reina Juana, puesta en gran conflicto por Luis de Anjou, ofrecia á don Alfonso la posesion inmediata del ducado de Calabria y la sucesion al trono de Nápoles despues de sus dias, como si fuera su legítimo hijo.

Consecuencias de la aceptacion debian ser la guerra con Francia y Génova, auxiliadas por los napolitanos des-

---

(1) Antonii Augustini Archiepisc. Tarracon. *Antiquitatum romanorum hispanarumque in nummis veterum dialogi XI. Latine redditi ab* Andrea Schotto. Antuerpiae, 1617. Edicion en castellano, titulada: *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades. Ex-biblioteca Anton Agustini Archiepiscopi Tarraconen.* Madrid, 1744.

(2) *Ensayo sobre los alphabetos de las letras desconocidas que se encuentran en las más antiguas medallas y monumentos de España*, por D. Luis Joseph Velazquez. Madrid, imprenta de Antonio Sanz, 1752. En 4.°, con láminas.

(3) En este concepto, es de citarse con aprecio el *Ensayo de un catálogo descriptivo de las medallas de proclamaciones de los reyes de España*, por don Hipólito Perez Varela. Habana, imprenta nacional y extranjera, 1863. En 4.°, 119 pág. y el *Índice alfabético cronológico de las medallas de proclamacion*, del mismo autor.

(4) *Discursos leidos ante la Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepcion pública de D. Eduardo Fernandez Pescador el dia* 18 *de Abril de* 1869. Madrid, imprenta de M. Tello, 1869. En 4.° mayor, 56 pág.

(5) D. Antonio Agustin, *Diálogos de medallas*, 1744, pág. 57.

contentos, y la mala voluntad del Papa, adicto al de Anjou; con todo no vaciló en aceptarla don Alfonso, presentándose seguidamente con su armada en el golfo de Nápoles, cuya ciudad le abrió las puertas con júbilo y entusiasmo, viendo levantado el cerco que los franceses habian puesto. Los genoveses quedaron igualmente vencidos en reñido combate naval, siendo la fortuna propicia á las armas de Aragon en muchas otras ocasiones, pero volvióles la espalda en el año siguiente de 1423 reduciendo al monarca á situacion tan crítica, que hubo de regresar á Barcelona en busca de refuerzos.

Aprestada otra armada de diez y ocho galeras y doce naos, la estrenó don Alfonso, camino de Nápoles, tomando por asalto la plaza de Marsella, que entregó al saqueo, ventaja compensada con la pérdida de Gaeta y la del mismo Nápoles, salvo los castillos Nuevo y del Ovo. La guerra se encendia más y más declarándose contra Aragon, Milan y Génova, cansando á los combatientes con las alternativas de triunfos y derrotas, que hubo de hacerles convenir en una tregua el año 1430.

Parece que para don Alfonso eran pocos todavía aquellos enemigos: el 23 de Mayo de 1432 salió de Barcelona con veintiseis galeras y nueve gruesas naos; permaneció algunos dias en Cerdeña, sometió en la baja Calabria la ciudad de Tropea que se le habia revelado y cayó de improviso sobre la isla de Gerbes, en Berbería, obligando á suscribir su cesion á la Corona aragonesa á Abu-Jarris despues de derrotarle. Volvió entónces á Sicilia, valiéndose de la diplomacia para destruir las alianzas contrarias.

La concordia no fué tampoco duradera esta vez. En 1435 juntáronse las flotas de genoveses con las de Milan, y en las aguas de Ponza trabaron combate, tan desdichado para Aragon, que de catorce galeras que llevaban la bandera de las barras, trece fueron tomadas, quedando prisioneros don Alfonso, el rey de Navarra, el infante D. Enrique y los principales caballeros de la corte de estos.

No tuvo, sin embargo, la catástrofe los fatales resultados que eran de suponerse, gracias á la diversidad de los intereses y á la rivalidad que impulsaba á los soberanos de Italia. El duque de Milan puso en libertad á don Alfonso en 1436, celebrando pacto de confederacion para ayudarle en la conquista del reino: pronto estuvo dispuesta nueva armada en Portvendres; pronto volvió á tomar ciudades y lugares, adquirió alianzas, castigó al enemigo, aunque con el pesar de que no aceptase el duque de Anjou el reto personal que le habia dirigido. Ocho meses de sitio por mar y tierra resistió Nápoles hasta el momento del asalto, y desde su conquista, una série continuada de triunfos acabó con la resistencia en los Abruzos, Calabria y Pulla.

Alfonso V pudo considerarse pacífico poseedor del Estado que tan larga y desastrosa guerra le costara. El 26 de Febrero de 1443 hizo su entrada triunfal en su nuevo reino con un aparato y pompa hasta entónces desconocido. Fueron sus primeros actos publicar un indulto general para todos sus enemigos, y recompensar espléndidamente á sus leales servidores (1).

El más célebre de los artistas de su siglo, Víctor Pisano, verdadero génio del arte del grabado en hueco, grabó apoteósis de don Alfonso V de Aragon, reproduciendo su noble semblante, ora con el busto armado y la leyenda: *Triunfator et Pacificus*, y el reverso con la de *Liberalitas Augusta*, y el águila en medio de varias aves rapaces, representando su liberalidad y desprendimiento generoso; ora en bello medallon con la leyenda: *Fortitudo mea et laus mea Dominus;* ya vestido con ámplio ropaje en el anverso y desnudo en el reverso, acometiendo á un jabalí, con la inscripcion *Venator intrepidus*.

Pablo Ragusio grabó otro medallon muy notable con el busto de don Alfonso, y por reverso una matrona que en su mano izquierda tiene una bolsa, y en la otra el asta con la serpiente enroscada; alegoría que reune los atributos de Higia y de Annona, ó de la salubridad y mantenimiento que los buenos príncipes procuran siempre á sus pueblos (2).

En otros muy notables firmados con la leyenda tan buscada por los numismáticos *Opus Pisani Pictoris*, se le presenta como duque de Calabria; pero de todos, el que más directamente alude á la conquista de Nápoles y á las expediciones y combates navales que la originaron, y el que debe, por tanto, ocupar el primer puesto de la presente seccion, fué grabado por Cristóbal Hierimia, mide 78 milímetros de diámetro, presenta á Alfonso con arma-

(1) Fernan Perez de Guzman, *Crónica de don Juan II de Castilla*.—Zurita, *Anales de Aragon*, libs. XII al XVI.—Enriquez, *Glorias marit. de España*, tomo I.—Vargas Ponce, *Colec. de docum*, Exped. núm. 1.—Lasso de la Vega, *Anales de la marina militar*, pág. 44 á 47.—Salvá, *Colec. de docum. inéditos*, tomo XIII.—Lafuente, *Historia general de España*, tomo VIII, lib. XXVIII.

(2) D. Valentin Carderera, *Discurso citado*, pág. 48.

dura cincelada, y en el reverso se halla con globo y espada, sentado, mientras Marte y Belona le coronan. Su leyenda, VICTOREM REGNI MARS ET BELLONA CORONANT (1). (Véase en las adjuntas láminas la *figura* 1.ª que lo copia.)

1535.

Con la fecha del advenimiento al trono de España del emperador Cárlos V, vino á coincidir la aparicion de un azote para la cristiandad, que más duramente sufrian los pueblos situados en las costas de España, Francia é Italia. El osado Barbarroja, que habia empezado su carrera de pirata con un mal buque, vió crecer como la espuma el número de los que obedecian sus órdenes, explotando el lucrativo *tráfico de blancos*. Almirante y conquistador, no tardó en declararse rey de Argel y de Tremecen, y tambien de Túnez, aunque sagazmente ofreció el último título al emperador Soliman, á cambio de la proteccion y fuerzas auxiliares de éste.

Europa consternada con las invasiones en Hungría y con el crecimiento del poder de la media luna en el Mediterráneo, puso su esperanza en el emperador, desembarazado de otras atenciones con la paz de Cambray, y no en vano, pues ansioso de gloria y comprendiendo el peligro que amagaba á sus estados si llegara á consolidarse en África la influencia de Constantinopla, determinó destruir el nido de los piratas, calmando así el espanto de las naciones cristianas.

Reunió al efecto todas las fuerzas de sus estados, exhortando á otros príncipes á que enviaran las suyas, como lo hicieron, con excepcion del de Francia, que prefirió ponerse de parte de Barbarroja, y el 14 de Mayo de 1535 hizo alarde de su hueste en el puerto de Barcelona, contando más de cuatrocientas naves, entre ellas ciento cuarenta galeras. Andrea Doria, D. Alvaro de Bazan, el marqués del Vasto, Berenguer de Requesens, D. García de Toledo, D. Bernardino de Mendoza, dirigian las armadas españolas, y el infante D. Luis de Portugal, Aurelio Botiguela, el comendador de Pisa, Antonio Doria, los contingentes auxiliares extranjeros. El emperador iba en la galera de Andrea Doria, *Real* de cuatro bancos, casi toda dorada y revestida de damasco y otras ricas telas de seda. Las tropas embarcadas pasaban de veinticinco mil infantes y dos mil caballos.

El 13 de Junio llegó felizmente la armada á Puerto-Farina, donde estuvo situada la antigua Utica; se verificó el desembarco de las tropas, que acamparon sobre las ruinas de Cartago, y empezaron á expugnar á la Goleta, llave del arsenal de Barbarroja, guarnecida con las mejores tropas turcas. Tomóse por asalto el 14 de Julio, despues de infinitos trabajos que tuvieron compensacion en la presa de trescientos cañones de bronce, sin contar los de hierro, noventa buques, de ellos cuarenta y dos galeras, con la capitana de Barbarroja, y gran cantidad de municiones y pertrechos.

Despues de esta victoria continuó el emperador hácia Túnez, sin arredrarle las penalidades de la marcha por un arenal sin agua, ni el ejército de Barbarroja que excedia de cien mil infantes y treinta mil caballos. Al verlos con espanto muchos de nuestros soldados, pronunció el marqués de Aguilar aquella frase que ha venido á ser proverbial, *á más moros, más ganancia*. Y así sucedió: deshechos en una hora, al querer penetrar en desórden en la plaza encontraron que los cañones de ésta se volvian contra ellos, manejados por los cautivos cristianos que habian roto las cadenas, y en la espantosa confusion de la huida pereció gran número. Sólo en la ciudad fueron pasados á cuchillo unos treinta mil, haciéndose otros diez y ocho mil prisioneros, y en cambio fueron libertados veinte mil cautivos, que vueltos á su patria á expensas del emperador, hicieron que Europa entera bendijese el augusto nombre de Cárlos V. Su fama eclipsó entónces la de los demás monarcas del mundo.

Recuerdo de esta importante expedicion es una medalla de la época, de 41 milímetros, con el busto laureado del emperador á la izquierda (2), en traje romano. Su leyenda: CAROLUS V. IMP. AUG. AFRICANUS. En el reverso, el emperador, en el mismo traje ordena á sus soldados que rompan las ligaduras de los cautivos (3). *(Figura 2.)*

El marqués del Vasto, general de la Armada de Nápoles, fué uno de los que más se distinguieron en la jornada, mandando la vanguardia en la batalla de Túnez. Aun tuvo la fortuna de hallar en una cisterna del castillo treinta

(1) En el Museo Arqueológico hay magnífico ejemplar de esta medalla y de otras varias de Alfonso V.
(2) Al decir izquierda y derecha, se entiende las del busto de la medalla.
(3) Luckii, *Sylloge numismatum elegantiorum*, 1620, pág. 84.

mil escudos de oro, con parte de los cuales le recompensó el emperador, y otro galardon público recibió en una medalla de 38 milímetros, con su busto á la izquierda y la inscripcion ALFON. AVOL. MARQ. VAS. CAP. GEN. CAR. V. —En el reverso se ve una palmera, una esclava al pié, barca y otros despojos, y un guerrero sobre trofeos militares. Arriba el lema: AFRICA CAPTA: en el exergo, C. C. (1). *(Figura 3.)*

«Antonio de Leiva, gobernador primero de Milan, y despues capitan general de la Armada y exército de Emperador, estando muy enfermo era llevado en una silla alrededor de su campo, varon muy industrioso, y en las cosas de guerra entendia maravillosamente cuanto se hacia y debia hacer. Murió de dolor que tuvo de ver que no le habian sucedido en Marsella las cosas como él confiaba, habiéndolo llamado de Italia, adonde estaba el príncipe de Melpha *(sic)*, prometiéndole de entregársela, y esto con astucia, por quitarle de Turin, el cual él habia cercado, ó estaba para ello, 1535 años despues de nacido Cristo (2).»

Juan Martin Cordero, autor de esta noticia, acompaña con grabado el anverso de la medalla con el busto á la izquierda y la leyenda ANTONIUS DE LEVA (3).

1541.

A pesar del escarmiento recibido, dueño Barbarroja de Argel, continuaba las depredaciones con más saña, si cabe, que ántes de la expedicion de Túnez. El emperador decidió repetirla en el mes de Octubre de 1541, desoyendo los consejos de Andrea Doria y del marqués del Vasto, que consideraban la estacion muy adelantada é impropia para las operaciones. Esta vez fué Mallorca el punto de reunion á que acudieron más de doscientas naves, veinte mil hombres de infantería y dos mil caballos.

La travesía y el desembarco ofrecieron graves dificultades, segun habia previsto la experiencia de los marinos: con todo, se estableció el cerco de la plaza de Argel, rechazando fácilmente las salidas de los sitiados, pero un furioso temporal del Nordeste, que sobrevino, no sólo arrancó las tiendas del campamento y dejó al ejército en un fangal, perdidos los víveres y repuestos, sino que estrelló en la costa, en pocas horas, á ciento cuarenta de los buques del convoy, pereciendo los náufragos que escapaban de las olas, á manos de los moros que cubrian la playa.

Nunca, dicen los historiadores, fué personalmente más grande el emperador ni se acreditó tanto de heróico en el combate, de imperturbable en el peligro, de fuerte en la fatiga, de sufrido en las privaciones y de magnánimo en la adversidad. Recibiendo aviso de que Doria, con parte de la escuadra desmantelada habia ganado el cabo de Metafuz y siguiendo el parecer del almirante, contrario al del conquistador de Méjico, que acompañaba al emperador y queria asaltar desde luego la plaza, se alzó el campo emprendiendo una fatigosa retirada de tres dias, incesantemente hostilizados y sin víveres. Todavía en el cabo Metafuz, un tanto repuestas las tropas con los recursos de la escuadra, instó Hernan-Cortés para volver contra Argel, mas el consejo de los más prudentes prevaleció, haciéndose el reembarque y siendo el emperador el último en abandonar la playa, conteniendo al enemigo.

Un segundo temporal aumentó las proporciones del desastre perdiendo algunas naves en la costa y dispersando las otras que arribaron á distintos puntos anunciando el mal éxito de la expedicion. La galera del emperador, despues de tocar en Bujía y en Mallorca lo desembarcó en Cartagena en muy distinta disposicion de ánimo que cuando regresaba de Túnez.

La medalla grabada con este motivo presenta el busto á la izquierda con sombrero, toison y ropa talar con la leyenda CAROL. V. ROM. IMP. AUG. HISP. REX. CATHOL. DUX. AUST., ETC. En el reverso las columnas de Hércules

---

(1) Ejemplar de bronce en el Museo Arqueológico.

(2) Juan Martin Cordero, *Prontuario de las medallas de todos los más insignes varones que ha habido desde el principio del mundo, con sus vidas contadas brevemente*, etc. En Lion, 1561, pág. 228.

(3) El busto de esta medalla es muy notable.

dentro de un mar embravecido y la sentencia QUOD. IN. CELIS. SOL. HOC. IN. TERRA. CÆSAR. EST. MDXLI. Diámetro 48 milímetros (1). *(Figura 4.)*

1550.

Andrea Doria, príncipe de Melfi, está reputado por el primer marino de su tiempo. Tomólo á su servicio el emperador Cárlos V en 1528, con título de almirante general, como el único capaz de contrarestar las correrías de Barbarroja, y en el mismo año obligó con su armada á los franceses á levantar el sitio de Nápoles y libertó á Génova, su patria, de la dominacion de Francisco I. Ofrecióle el emperador el principado de la ciudad, que rehusó, prefiriendo que se erigiera otra vez en república, sin más recompensa para él que la gloria de haber restablecido su libertad, mas sus compatriotas, sin perjuicio de tratar de asesinarle mas adelante, le otorgaron la de una medalla en que se ve al almirante junto á la entena de su galera, en figura de Neptuno y por reverso la rosa de los vientos con las palabras VIAS TUAS DOMINE DEMOSTRA MIHI (2).

Dicho queda anteriormente la parte principal que tuvo en las expediciones de Túnez y Argel con el emperador, al cual condujo en los viajes á Italia, que hizo en 1531, 1533 y 1543, así como tambien al príncipe D. Felipe en 1548. En el constante ejercicio de su profesion se señaló además singularmente en 1532 apoderándose de Coron, de Patrás y de los castillos que dominan al golfo de Lepanto, donde dejó guarniciones españolas; en 1537 y 1539 derrotando de nuevo á los turcos en Tarento y en Larta y obligando á las fuerzas coligadas de los franceses y de Barbarroja á levantar el cerco de Niza; por último, muerto aquel famoso pirata, deshaciendo en 1550 el nido que Dragut, sucesor de la osadía de aquél, habia formado en la ciudad mahometana de África, á 28 leguas de Túnez.

Para esta empresa fué designado Doria por el emperador, llevando con las galeras de España las de Toscana, del Pontífice, de Nápoles y de Malta. Sitiada la ciudad, despues de batalla campal en que Dragut quedó derrotado, se dió el asalto en 10 de Setiembre, ganando la plaza los españoles con mucha mortandad de una y otra parte y haciendo prisioneros á mas de siete mil moros.

Otra medalla se grabó entónces en honor del almirante, presentando su busto á la izquierda en traje romano, á la espalda el tridente y su nombre ANDREAS AURIA.—P. P. En el reverso una galera al remo con el mote NON DORMIT. QUI CUSTODIT. Diámetro 42 milímetros (3). *(Figura 4 bis.)*

1565.

Don Perafan de Rivera y Portocarrero, marqués de Tarifa, conde de los Molares, sétimo Adelantado de Andalucía, gozó de predicamento en el reinado de Felipe II como cumplido caballero y denodado capitan que era. En 1558 fué agraciado con el título de duque de Alcalá á raíz de los servicios que como virey de Nápoles prestó, ahuyentando de aquellas costas las galeras turcas del corsario Piali. En 1563 organizó la armada del reino de Nápoles y con tropas de desembarco la envió á formar parte de la gran expedicion que bajo el mando de D. Francisco de Mendoza libró á las plazas de Orán y Mazalquivir. Como lugarteniente y capitan general del Principado de Cataluña se distinguió igualmente, haciéndose digno de las dos medallas que han llegado hasta nosotros (4). La una de 38 milímetros, tiene su busto á la derecha con la leyenda PERAFANIUS RIBERA III. VII BÆTIC. PRAEF. 1565. En el reverso una ciudad con armada de galeras en el puerto y la leyenda PREVENIT VICITQ. REX.

La otra, con idéntico anverso, presenta en el reverso un ángel con espada en mano volando sobre una ciudad, y el mote TERRAS REVISIT (5). *(Figura 5.)*

---

(1) Luckii, *Sylloge numismatum elegantiorum*, pág. 98.

(2) Cítala D. Agustin Carderera en su *Discurso leido en la recepcion de D. Eduardo Fernandez Pescador en la Academia de San Fernando en* 1869, pág. 53.

(3) Ejemplar de bronce en el Museo Arqueológico. Luckii, *Sylloge numismatum elengatiorum*, pág. 139. Para los hechos de este insigne marino véase á Carolo Sigonio, *Vida y hechos de Andrea Doria*, y á Sandoval, *Historia del emperador Cárlos V.*

(4) Búrgos, *Blason de España*, tomo I, pág 159.—Parrino, *Teatro eroico e politico di governi di vicere di Napoli*, tomo I.

(5) Ejemplares de bronce de ambas en el Museo Arqueológico.

1571.

Al llegar á Roma la noticia de la victoria de Lepanto, el anciano Pontífice Pío V pronunció llorando las palabras del Evangelio: *Fuit homo missus á Deo cui nomen erat Joannes.* En Venecia se ordenó celebrar anualmente el 7 de Octubre como fiesta nacional. Madrid se iluminó espléndidamente y extendiéndose luégo el entusiasmo por la nacion entera, las artes y las letras se dedicaron á porfía á perpetuar el recuerdo del glorioso acontecimiento (1).

Doscientas diez galeras, veinticinco mil muertos y cinco mil prisioneros perdieron los turcos, recobrando la libertad más de doce mil cautivos que llevaban al remo: abordo de las naves mahometanas se halló inmenso botin de oro, joyas y brocado, y dícese que la galera capitana, rendida por D. Juan de Austria con muerte de Alí Bajá (2), contenia la considerable suma de setenta mil zequíes de oro.

Razon habia, pues, para festejar un triunfo que causó profunda sensacion en toda la cristiandad, sériamente amenazada por el sucesor de Soliman *el Magno*, y pocas medallas con más justicia se habrán grabado que la dedicada á D. Juan de Austria, generalísimo de la Armada de la Liga, depositario de su estandarte y decidido campeon, que con su propia sangre dió testimonio del cumplimiento de su empeño.

Dicha medalla de bronce, de 40 milímetros, trae en el anverso el busto de D. Juan, á la derecha, con golilla, armadura y toison; leyenda: IOANIS AVSTRIAE—CAROLI V—FIL—ÆT—SV—ANN—XXIIII. En el reverso su estatua sobre una columna rostral, coronada por la Victoria, y en el fondo las dos armadas en actitud de embestirse. La leyenda: CLASSE TVRCICA AD NAVPACTVM DELETA (3). *(Figura* 6.)

Gaillard (4), describe una medalla distinta en la inscripcion del reverso: VENI ET VICI, pero como esta es la de la que se grabó en memoria de la rendicion de Túnez, de que en breve hablaré, es posible la confundiera el anticuario francés.

Otra de 45 milímetros dedicó la ciudad de Utrecht al católico Rey Felipe II, poniendo á un lado la figura de éste, armado de todas armas, galopando hácia la derecha en un caballo fogoso, con la leyenda, DIVO: PHILLIP. TRIVMPH. HISP.: REGI: D: TRAIECT (5), y en el reverso el rey igualmente armado, montando un delfin que nada rodeado de otros más pequeños. El rey sostiene una cruz con la mano derecha para indicar que el único objeto de su armamento habia sido la defensa de la religion. La leyenda es: OTHOMANICA CLASSE DELETA.—1571 (6). *(Figura* 7.)

La gratitud pública concedió la distincion de un monumento parecido á D. Luis de Requesens, comendador mayor de Castilla, que tras muchos servicios en mar y tierra, fué consejero de D. Juan de Austria en la guerra de Granada y en Lepanto, mereciendo posteriormente ser nombrado sucesor del duque de Alba en el gobierno de los Países-Bajos, donde murió en 1576.

La medalla de 58 milímetros tiene su busto modelado grandiosamente, mirando á la derecha, con detalles cincelados con elegancia: en la circunferencia se lee: LUDOVICUS RICASENTIUS MAYOR CASTILLAE COMENDATARIUS. En

(1) La bibliografía del combate de Lepanto es muy abundante, y se aumentó modernamente con el certámen abierto en 1853 por la Academia de la Historia, que premió la Memoria escrita por D. Cayetano Rosell.

(2) El casco de este caudillo, notable obra de arte, se conserva en la Armería nacional, en Madrid.

(3) Museo Arqueológico Nacional.

(4) *Description des monnaies espagnoles*, etc., *composant le cabinet monétaire de D. José García de la Torre*, par Joseph Gaillard, *antiquaire français.* Madrid, 1852, pág. 482.

(5) *A Felipe, contado en el número de los Dioses, triunfador de sus enemigos, rey de las Españas, señor de Utrecht.*

(6) Van Loon, *Hist. metallique*, tomo I, pág. 140.

el reverso, la mar levantada por un temporal pone en peligro á una armada de galeras, algunas de las cuales zozobran: á la izquierda hay un puerto en que otras se refugian: á la derecha, en la parte superior un ángel con espada en la mano, contemplando las naves. El mote es: FORTITUDINE AC CONSILIO—Exergo—*Anievus f.* (1). *(Figura* 8.)

De un oscuro soldado de marina (2), que se halló en aquella «la más alta ocasion que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros» contribuyendo «al desengaño del mundo y de todas las naciones del error en que estaban creyendo que los Turcos eran invencibles por la mar,» de este pobre soldado, que recibió tres arcabuzazos, perdiendo

«....... el movimiento de la mano
Izquierda, para gloria de la diestra»

no se ocuparon sus contemporáneos siquiera para indicarnos el lugar donde reposan sus cenizas, y sin embargo, ha pregonado la Fama su nombre por encima de los ilustres caudillos que le guiaban en la batalla. Por esto, cuantos escritores han tratado del gran acontecimiento de Lepanto, han rendido tributo de admiracion al humilde mílite, citando sus propias palabras:

«Arrojóse mi vista á la campaña
rasa del mar, que trujo á mi memoria
del heróico Don Juan la heróica hazaña.
Donde con alta de soldados gloria,
y con propio valor, y airado pecho,
tuve, aunque humilde, parte en la victoria (3).

Justo será, siquiera no la hayan acuñado españoles, que entre las medallas navales se incluya la de este soldado de Lepanto y las Terceras, autor de Persiles y La Española inglesa. Grabada en París, en la série de hombres célebres de todos los países, es de bronce, de 40 milímetros. El busto de Cervantes, mirando á la derecha, está tomado del retrato que pasa por más auténtico: su nombre escrito MICHAEL CERVANTES SAAVEDRA. El reverso está completamente ocupado por la siguiente inscripcion: NATUS—COMPLUTI—IN HISPANIA—AN. M.D.XLVII—OBIIT—AN. M.DC.XVI—SERIES NUMISMÁTICA—UNIVERSALIS VIRORUM ILLUSTRIUM—MDCCCXVIII—Exergo—*Parisiis Durand edidit* (4).

1573.

Disuelta que fué la Liga contra el gran turco, por conveniencia egoista de los venecianos, determinó Felipe II enviar una expedicion á las costas de Berbería para expugnar á Túnez. Don Juan de Austria, en quien se suponian ambiciosos proyectos en aquella parte de África, salió de Sicilia el 1.° de Octubre de 1573, con una armada de ciento cuatro galeras é igual número de buques de trasporte que llevaban veinte mil hombres de tropa. A su vista huyeron los tunecinos de la ciudad sin ofrecer resistencia, tanto que el príncipe entró con sus fuerzas sin disparar un tiro, se apoderó de cincuenta cañones, gran cantidad de pertrechos, trigo y mercancías de mucho valor, é hizo res-

---

(1) D. Valentin Carderera, *Discursos leidos ante la Academia de San Fernando en la recepcion pública de D. Eduardo Fernandez Pescador*, Madrid, 1869, supone que este reverso pinta un episodio de la batalla de Lepanto. Mr. Van Loon, *Hist. metallique des Pais-Bas*, tomo I, pág. 213, opina que hace referencia á la intrepidez con que en 1569 se salvó Requesens del naufragio de su armada, entrando en el puerto de Mallorca, y en efecto, en ese año reunió Requesens en Sicilia, de órden del rey, veinticuatro galeras, y embarcando catorce compañías del tercio de Nápoles, hizo rumbo á las costas de España, llegando sin accidente hasta Marsella, mas aquí sufrió un furioso temporal que dispersó la armada, pereciendo cuatro galeras con toda su gente. Otras fueron á parar á Cerdeña con D. Álvaro de Bazan, y Requesens resistió el temporal con nueve que llevó á los tres dias á Palamós con gruesas averías.

(2) *Cervantes marino*, opúsculo del autor.

(3) *Viaje al Parnaso*, cap. I.

(4) Museo Arqueológico de Madrid.

taurar á gran costo los muros de la Goleta, donde dejó á D. Pedro Portocarrero por gobernador, con ocho mil soldados.

Las ciudades de Sicilia obsequiaron al triunfador á su regreso con brillantes fiestas, y aunque, como hecho de armas no hubiera parangon entre Lepanto y Túnez, se grabó en España otra medalla con idéntico anverso, poniendo en el otro lado á Neptuno, que llevando en el tridente las armas de España, hunde en el mar algunos turcos, mientras otros huyen hácia la izquierda. A la derecha se descubre la armada y la ciudad de Túnez. Leyenda: VENI ET VICI; autor, Juan V. Milo (1). *(Figura 9.)*

1577.

El grabador flamenco Juan Milon nos ha dejado un retrato de D. Iñigo Lopez de Mendoza, tercer marqués de Mondéjar, y general de las galeras de España, con las cuales hizo varias presas á los berberiscos y guardó la costa de sus depredaciones (1556) (2). Se distinguió siendo virey de Nápoles, pero mucho más como encargado de la ejecucion de las órdenes represivas dictadas por Felipe II contra los moriscos de Granada (1567), y dirigiendo la guerra cuando éstos se rebelaron hasta el punto de tenerlos sometidos cuando se designó á D. Juan de Austria para sucederle en el mando de las huestes.

La medalla es de 50 milímetros, señalando el busto varonil del marqués con la inscripcion INICUS LOPES MENDOCIA MARC. MONDE. Exergo. *Io. V. Milon. f.* 1577. El reverso dibuja una batalla sobre un puente cortado, sin más indicacion que las iniciales I. P. en la parte superior (3). *(Figura 10.)*

1584.

Una hermosa medalla dedicada á Felipe II, de que existe ejemplar de plata de 37 milímetros en el Museo Arqueológico de Madrid, ha puesto á prueba la buena voluntad de averiguar su orígen. En el anverso está el busto del rey, á la derecha, con la inscripcion: PHILLIPPUS II ET NOVI ORBIS OCCIDUI. REX. En el reverso, una mujer extrañamente vestida, que parece representar la América, juzgando por la *llama* enjaezada que tiene á su lado, se acerca á orilla del mar seguida de indígenas, y ofrece á las naves españolas el globo, en que está señalado el hemisferio superior. La leyenda dice: RELIQVVM. DATURA, y en el exergo INDIA. *(Figura 11.)*

Durante el reinado de Felipe II (1556 á 1598), se descubrió la isla de Juan Fernandez (1574), encontrando los vientos variables en el Pacífico: Lopez de Mendaña reconoció varias otras que forman el archipiélago de Salomon (1567); Sarmiento (1579), y despues Flores Valdés (1581), trataron de poblar y fortificar el Estrecho de Magallanes; las Marquesas y las Marianas fueron halladas en otro viaje de Mendaña (1595); por último, Sebastian Vizcaino se remontó al Norte en 1596 y extendió más que ninguno anterior el reconocimiento de la costa de California.

¿A cuál de estas empresas se refiere la dicha medalla? La leyenda pudiera aplicarse á todas ó á cualquiera, como comprendidas en el hemisferio occidental, y en la palabra India; más es de presumir, sin embargo, que hace relacion directa al Continente americano, y admitida la hipótesis, pudiera haberse grabado en memoria de la fundacion de la ciudad de *Don Felipe* ó de *San Felipe* en el Estrecho de Magallanes en 1584.

La entrada del corsario Drake en el Pacífico dió lugar á la opinion de que peligraban las ricas posesiones del Perú si no se aseguraba el paso único que se conocia para aquella navegacion, y tanta importancia se concedió á la empresa, que á pesar de los trabajos y dificultades de la primera expedicion de Sarmiento, se dispuso otra de veintiseis buques al mando de D. Diego Flores Valdés, declarándose el rey protector del proyecto, y ordenando que se facilitasen cuantos recursos habian de ser necesarios para lograrlo.

---

(1) Ejemplar de bronce en el Museo Arqueológico.
(2) Sans de Barutell, *Colec. de docum. de Simancas*, art. 4, números 213, 216 y 259.
(3) Ejemplar de bronce en el Museo Arqueológico.

No contento con esto, despachó en seguimiento de la armada al almirante D. Diego de Alcega con cuatro naos que llevaban refuerzo de bastimentos, pobladores, artesanos y frailes.

La ciudad del *Rey Felipe* se fundó por el mismo Sarmiento con gran solemnidad, dándole forma regular, con cerco y dos puertas, una al mar y la otra á tierra, defendidas ambas con piezas de artillería.

Corta y desastrosa fué la historia de este pueblo; pero si defraudó las esperanzas de sus iniciadores, no obsta el éxito para que aquellas fueran halagüeñas.

1598.

Cansados de disturbios y guerras los habitantes de los Países-Bajos, creyeron que la abdicacion que de su soberanía hizo el rey Felipe II en favor de su hija Isabel Clara y del archiduque Alberto, seria fin de los males de la patria. Así, con motivo de las bodas de la infanta, celebradas en Ferrara por mano del Pontífice con gran solemnidad, el mismo año de la proclamacion de Enrique III, acuñaron una medalla de 52 milímetros con el busto del rey casi de frente, con gran golilla de encaje y toison y su nombre PHILIPPUS III REX HISPANIARUM. En el reverso un ancla con corona de laurel y el mote: SPES FUTURA (1). *(Figura* 12.)

Las esperanzas de los flamencos en el nuevo rey debian ser comunes á otros pueblos, pues en un retrato que por entónces se hizo en Nápoles, se grabó el propio símbolo y mote, como si lo tomaran del dibujo de la medalla (2).

Despues de la muerte de Felipe II, mandaba el ejército de Flándes, por el archiduque Alberto, D. Francisco de Mendoza, marqués de Guadalest y almirante de Aragon, hombre de gran energía y áun de crueldad, si ha de creerse á la calificacion de sus contrarios. Estos le acusaban, entre otras cosas, de haber mandado asesinar al conde Ulrico de Valkenstein á seguida de la capitulacion de su castillo.

Los diputados de Westfalia le dirigieron en 1598 un capítulo de quejas á que contestó: «que siendo enemigo jurado de los luteranos, tenia intencion de ejecutar en ellos las órdenes de su Señor, creyendo obrar como ministro del cielo para la propagacion de la verdadera fé, y que ni los intereses de su propia gloria ni pretexto alguno de equidad, le apartarian de este designio.»

A esta respuesta alude una medalla de 39 milímetros, grabada en Flándes, que presenta el busto severo del almirante, mirando á la izquierda, con la inscripcion: D. FRAN. D. MENDOCA, ADMI. DARAG. MARQ. D. GVAS. El reverso, el mismo que se ve en medallas del duque de Alba, presenta un leon acostado y dos grullas, sosteniendo como trípode una luz, y la leyenda: VITÆ USUS DEO ET REGI (3). *(Figura* 13.)

Los rebeldes habian acuñado cinco medallas pequeñas para exagerar la crueldad del almirante.

En la misma época vivió otro D. Francisco de Mendoza, que reuniendo con el nombre la circunstancia de ser general de mar, pudiera confundirse con el primero. Este último fué hermano de D. Juan de Mendoza, el que pereció en el naufragio de la Herradura; salvó á las plazas de Orán y Maralquivir, que estaban en grave aprieto cercadas por el rey Hassan, y murió en 1563, cuando preparaba una expedicion contra el Peñon de la Gomera.

1604.

El almirante D. Ambrosio Espínola, marqués de Espínola, se distinguió en las guerras de Flándes, mandando catorce galeras que llevó de España, y con las cuales batió frecuentemente las fuerzas navales de Holanda y Zelanda, auxiliares de los rebeldes de Ostende. La escuadrilla era insuficiente, sin embargo, para oponerse al poder

---

(1) Ejemplar de plata en el Museo Arqueológico. La describe Van Loon, *Hist. metallique*, tomo I, pág. 501.
(2) Domenico Antonio Parrino, *Teatro eroico e politico del regno di Napoli*, etc. Napoli, MDCXCII, tomo II.
(3) Van Loon, *Hist. metallique*, tomo I, pág. 509. Museo Arqueológico de Madrid, ejemplar de bronce sin reverso.

marítimo de aquellas naciones, y para ofrecer á Espínola los recursos que su génio, deseoso de grandes acciones, necesitaba. Como el rey Felipe se viera en la imposibilidad de enviar los buques que el almirante pedia, y la muerte de su hermano Federico, en combate con fuerzas superiores, llegara á desesperarle, abandonó el servicio de mar, y presentándose al archiduque Alberto, por su buena fama fué designado para dirigir las operaciones del sitio de Ostende, que llevaba tres años de duracion sin resultado.

Espínola, que habia de alcanzar reputacion de capitan el más ilustre de su siglo, emprendió un sistema distinto del de sus antecesores: fué reduciendo palmo á palmo á los cercados, y al fin los obligó á rendirse el 20 de Setiembre de 1604, concediendo á la guarnicion los honores que por su valor habia merecido.

Cerca de cuatro años de asedio habia costado esta plaza, calculándose la pérdida de los españoles en cuarenta mil hombres, de ellos seis mil personas de cuenta, y la de los enemigos en más de sesenta mil. Por estas cifras puede calcularse la importancia de la victoria, y el efecto moral que en los rebeldes habia de producir (1). Así, procuraron ellos rebajar las proporciones del suceso, y utilizando el de haber ganado á su vez la plaza de la Esclusa, echaron mano al recurso, que con tanta frecuencia empleaban, de acuñar una medalla que hiciera entender al pueblo haber cambiado los españoles *oro por cobre*.

Esta medalla, de 55 milímetros, es por el anverso un plano de la ciudad de la Esclusa, con todo el territorio, ciudades, fortalezas y canales vecinos, orientados con rosa náutica. En el reverso está el plano de la ciudad de Ostende, orientado del mismo modo. Sale de aquella la guarnicion de los Estados, con los honores de la guerra, y entran las tropas españolas. En caractéres griegos, inscripcion tomada de la *Eneida*: ORO POR COBRE; y á continuacion: ITANE FLANDRIAM LIBERAS IBER? (2). *(Figura 14.)*

1654 (?).

Amigo de parodias el rey Felipe IV, habia apellidado *Don Juan de Austria* al hijo que hubo de *la Calderona*, y quiso que como el primero de este nombre fuera generalísimo de mar (3). Ya que no existiera por entónces Liga Santa contra los turcos, aprovechó la ocasion del alzamiento de Masaniello, para equipar una armada que lo llevara á Nápoles con cuatro mil hombres de tropas de desembarco, y que prestó en verdad buenos servicios intimidando y venciendo á la escuadra francesa, apoderándose de la isla Nísida, de las plazas de Piombino y Portolongone, cañoneando al mismo Nápoles, y contribuyendo, en fin, eficazmente á que volviera á establecerse la quietud en el Vireynato. D. Juan, como su homónimo, soñó una corona, halagado por los descontentos que conspiraban contra el conde de Oñate, sueño pasajero que no acalló su clemente intercesion para salvar la vida á Enrique de Lorena, duque de Guisa, pretendiente vencido.

Otra rebelion poderosamente auxiliada por los franceses en Cataluña llevó al Generalísimo al sitio de Barcelona, en 1651. La experiencia del mariscal La Motte, nombrado virey por los enemigos de España, el incesante refuerzo que atravesaba los Pirineos, y el ardor con que los catalanes rechazaban todo avenimiento con los castellanos, hacian recios los combates que continuamente se libraban en expugnacion y defensa de la plaza. Ésta cedió al fin mediante honrosas concesiones, cuya concesion acrecentó la fama de D. Juan de Austria.

Nombrado virey del Principado, siguió luciendo su buena estrella, pues que á la rendicion de Barcelona siguió por de pronto la de las otras plazas, á excepcion de Rosas, acabando el alzamiento catalan que habia durado trece años, siendo una de las causas principales de los desastres de la monarquía; y aunque en los años siguientes de 1653 y 54 quisieron reavivarlo los franceses entrando por el Portús con catorce mil infantes y cuatro mil caballos, ni el mariscal Hocquincour, ni el príncipe de Conti, ni el conde de Merinville consiguieron ventajas contra las tropas de D. Juan, hasta el momento de ser nombrado gobernador de los Países-Bajos en 1656 (4).

(1) Ortiz de la Vega, *Crónica de las dinastías austriaca y borbónica*, lib. LI, cap. IV.—Lafuente, *Historia general de España*, tomo XV, pág 331.—Sans de Barutell, *Colec. de docum. de Simancas*, tomo I, art. 3, núm. 594.—*Colec. de docum. inéd.*, tomo XLII

(2) *¿Es así, español, como libras á Flándes?*—Gerard Van Loon, *Histoire metallique des XVII provinces des Pais-Bas.* La Haye, 1732, tomo II, pág. 15

(3) Vargas Ponce hizo el paralelo de los dos bastardos en su discurso sobre *Importancia de la hist. de la mar.*, pág. 31.

(4) Abad., *Noticia anterior y elogio de la vida del Smo. señor D. Juan de Austria*, Pamplona, 1767.—Idem, *Relacion de la crianza de D. Juan de Austria y cómo fué nombrado gobernador general de todas las armas marítimas de España.*—Fabio Bernudan, *Historia de los hechos de D. Juan de Austria en el principado de Cataluña*, Zaragoza, 1673.—El duque de Rivas, *Masaniello ó la sublevacion de Nápoles* Madrid, 1848.

Como virey de Aragon está representado en una medalla con gracioso busto, á los treinta años de edad (1); como gobernador de los Países-Bajos tuvo otra igualmente con el busto, y la leyenda JOANNES AUSTRIACUS. PHILIP. IV. HISP. REG. F. BELG. GUB. En el reverso tres Hostias expuestas en una magnífica hornacina, y encima tres coronas, las dos más bajas abiertas y la tercera cerrada. Leyenda: MIRACULOSO FESTO ADOREO. Fué grabada en 1656 por Antonio Waterloos (2). (*Figura* 15.)

1671.

Siendo evidentes los propósitos de Luis XIV de Francia de acabar con la dominacion de España en los Países-Bajos, se pasó el año de 1671 en preparativos de guerra, enviando tropas y dineros á Flándes. Considerábase entónces á Ostende como el puerto de mar más importante, y como estuviera abandonada una esclusa por medio de la cual se incomunicaba el canal de Brujas, se procedió á la obra costosa de restablecerla y fortificarla, construyendo por el lado del Oeste, sobre el Zwanenhock, un fuerte regular con cuatro bastiones, y por el Este del foso de Blankemberg otro, coronado con camino cubierto. Con esto se guardó la esclusa de un golpe de mano, y quedó en disposicion de inundar las tierras bajas inmediatas, haciéndolas impracticables al enemigo.

Al final de la obra se grabó por Roet una medalla de 44 milímetros, con el busto del rey CAROLVS II D. G. HISPANIARVM ET INDIARVM REX FLANDRIE COMES. En el reverso las fortificaciones á uno y otro lado de la esclusa; en lontananza la ciudad de Ostende, y en la parte superior tres amorcillos con palmas y coronas, apoyándose en una cinta flotante que dice: NEPTUNO ID FRENVM CAROLVS APPOSVIT. Arriba: FLANDRIA. OSTENDE (3). (*Figura* 16.)

1676.

Se habia sublevado la ciudad de Mesina al grito de *Mvera España*, reconociendo y jurando como virey, por Luis XIV de Francia, al duque de Vivone. El estado á que nuestra marina habia descendido, no consentia disponer de las fuerzas necesarias para expugnar la plaza, por lo que hubo que pedir auxilio á la república de Holanda, nuestra aliada, que envió á seguida una buena escuadra mandada por el famoso Ruyter. Incorporándose la española de diez navíos, dirigida por el príncipe de Montesarchio, encontraron en aguas de Sicilia á la de Francia, que aproximadamente era de la misma fuerza, el dia 21 de Abril, trabándose entre aquellos sesenta navíos un combate mortífero, en que jugaban los brulotes, muy usados por aquel tiempo. Una bala de cañon rompió ambas piernas al almirante holandés, que fué además herido en la cabeza: las pérdidas fueron considerables; quedaron los buques muy malparados, y sin decidirse la accion, adjudicándose ambos contendientes la victoria, como en semejantes casos sucede; pero como los franceses abandonaron el campo, adujeron los contrarios esta prueba, y en Holanda se grabó una medalla que, por hacer referencia tambien á la escuadra española, se incluye en esta coleccion.

Tiene 68 milímetros, presentando de frente el busto de Ruyter, con la inscripcion: MICHAEL DE RVITER PROVINCIARUM CONFOEDERAT: BELGIC = ARCHITHA = LASSVS DUX ET EQVES. En el reverso el combate, con la sola inscripcion en el exergo: PVGNANDO (4).

1678.

El cardenal D. Luis de Portocarrero, que andando los tiempos habia de decidir la sucesion de la Corona de España á favor de la casa de Borbon, y de alcanzar para su persona los cargos de primer ministro y de gobernador del reino en ausencia del monarca con todas las más altas dignidades de la nacion, era ya, en el último tercio del siglo XVII, arzobispo de Toledo, primado de las Españas, y gobernaba el reino de Nápoles con los títulos de virey y capitan

(1) La cita D. Valentin Carderera en la *Contestacion al discurso del Sr. Pescador*, pág. 54.
(2) *Histoire metallique de l'Europe ou catalogue des medailles modernes qui composent le cabinet de feu M. Poulharies*. Lion, 1757, pág. 78.
(3) Museo Arqueológico Nacional, ejemplar de plata. — Van Loon, *Hist. metallique*, tomo III, pág. 42.
(4) Van Loon, *Hist. metallique*, tomo III, pág. 174.

general de Sicilia y *Teniente general de la mar* (1). En la guerra que entónces sosteníamos con Francia, consiguió, á pesar de la escasez de nuestras fuerzas navales, mantener expeditas las comunicaciones por mar, y hostigar al enemigo, que se habia posesionado de Mesina, hasta que en 1678 evacuó precipitadamente esta plaza.

Este mismo año se firmó la paz en Nimega, y bien fuese en albricias de uno ú otro suceso, si no de ambos, se grabó al cardenal una medalla de 44 milímetros, con su busto á la derecha y la siguiente enumeracion de calidades: LUDOV. CARD. PORTOCARRERO PROT. HISP. ARCH. TOLET. HISP. PRIMAS. A. CONS. STAT. PRO REX ET CAP. GEN. SICIL. TEN. GEN. MARIS. ORATOR EXTR. AD INNOC. XI.—Exergo: IO. HAMERANUS F. A. MDCLXXVIII.

En el reverso se ve una columna á orillas del mar, con las cuatro Virtudes en el pedestal y sobre ellas la estátua de la Victoria. A la izquierda una fortaleza con las armas del cardenal, una galera empavesada á su lado y dos cañones en la playa. A la derecha, en la parte superior, vuelan varios génios, llevando el birrete y el báculo. No hay inscripcion (2). *(Figura 17.)*

1702.

Al advenimiento de Felipe V, en Nápoles, como en todos los otros dominios de España, fermentaron los espíritus mal preparados con los sucesos del último reinado. El emperador Leopoldo habia enviado emisarios que conspiraban para que las Sicilias se declararan en favor del archiduque, y parecia que allí habia de prender la primera chispa de la guerra; así que Felipe determinó visitar los Estados de Italia y calmar con su presencia la tempestad. Embarcó en Barcelona en la escuadra de galeras que mandaba el duque de Tursis, dándole escolta otra escuadra francesa regida por el conde de Estrees, y con feliz navegacion llegó á Nápoles, verificando solemne entrada el 16 de Abril entre las aclamaciones de las tropas españolas y muchedumbre que llenaba las calles. Hubo grandes fiestas, y la ciudad mandó grabar para su recuerdo una medalla de 49 milímetros, con el busto del rey á la derecha y la inscripcion PHILLIPVS. V. HISPANIARUM REX. En el reverso Neptuno sobre una concha en medio del mar que rodean los reinos de Nápoles y Sicilia, arrojando á los vientos y tempestades y estableciendo el reinado de la calma. La leyenda, tomada de Virgilio, dice: SIC CUNCTUS PELAGI CECIDIT FRAGOR *(así cesó el ruido de las olas)* (3). *(Figura 18.)*

1703.

Don Juan Tomás Enriquez de Cabrera, octavo duque de Medina de Rioseco, conde de Módica, Ossona, Melgar y Colle, vizconde de Cabrera y Bas, undécimo y último almirante de Castilla, uno de los más poderosos magnates del reino, fué hombre de ingenio, travesura y expedicion. Durante el reinado de Cárlos II, del que era caballerizo mayor, hizo gran papel en la corte, sosteniendo en los últimos años la causa del partido austriaco, á que la reina naturalmente se inclinaba, y tomando activa parte en las intrigas que se pusieron en juego al extenderse el testamento de aquel desdichado monarca.

Así que Felipe V de Borbon tomó posesion de la corona, el cardenal Portocarrero, émulo del almirante, hizo destituirle de los cargos que servia en palacio, con lo cual creció su encono y abiertamente empezó á trabajar por el archiduque de Austria, instándole á invadir la Andalucía, como lo intentó la escuadra anglo-holandesa.

Por apartarlo de Madrid sin dar á conocer la desconfianza que inspiraba, se le nombró embajador en París, cargo que aceptó disimulando su intencion de no servirlo. Salió de la corte camino de Bayona, hecha su despedida oficial; pero á los dos dias torció hácia Zamora y entró en Portugal con todo su séquito de 300 personas y 150 carruajes, publicando á seguida un manifiesto en que explicaba las razones de tal determinacion.

La corte se impresionó profundamente con la defeccion de un personaje cuya influencia habia de arrastrar y arrastró efectivamente á otros muchos, siendo poderosa para inclinar al rey don Pedro de Portugal á declararse en favor del archiduque, que hizo ostentosa entrada en Lisboa, como soberano de España, con el nombre de Cárlos III.

(1) Vargas Ponce, *Importancia de la hist. de la mar.*, pág. 89.
(2) Ejemplar de bronce en el Museo Arqueológico Nacional.
(3) Van Loon, *Hist. metallique*, tomo IV, pág. 375.

Enriquez de Cabrera fué de su Consejo y le instó constantemente para que, con preferencia á Cataluña, operase en Andalucía, estableciendo su corte en Sevilla, pero habiendo muerto repentinamente en 1705, no se siguió su aviso, que tal vez hubiera cambiado el sesgo de los sucesos.

Habia sido virey de Cataluña en 1688, calmando la excitacion de los ánimos con acertadas disposiciones, como hombre conciliador y prudente, y en 1697 gobernó las Andalucías y Canarias con poderes superiores á los de virey. Fué tambien gobernador de Milan, vicario general de Castilla la Vieja, y capitan general de las costas del mar Océano. En su memoria se grabó una hermosa medalla de bronce, de 60 milímetros, apareciendo jóven en el busto, adornado con gran peluca rizada y rica armadura. La inscripcion dice: IO. THOM. HENRIQ. CABRERA E TOL. CO. MELGAR. PRO. HISP. REG. IN INSVB. IMP.—Exergo, G. F., iniciales que probablemente, como en otras medallas, son las del grabador.—El reverso representa una plaza bombardeada desde el mar por la escuadra, mientras por la parte de tierra están dos ejércitos á punto de combatir. La leyenda es: PROVIDENTIA ET FORTITUDINE IANVA SERVATA (1). *(Figura 19.)*

Al embarcarse el Pretendiente en Holanda grabáronse allí las siguientes medallas alusivas á su empresa.

Una de 47 milímetros, con esta larga inscripcion: FELICI. ADVENTUI. — CAROLI III. — HISPANIARUM REGIS. —QUUM. PROFECTIONEM. MARITIMAM.—E. BATAVIAE. ORIS. DEO. AUSPICE.—ET. VENTIS. SECUNDIS. SUSCIPERET. IN—LUSITANIAM. UT. DEBITUM. SIBI. —SOLIUM. HISPANIAE. FOEDERATORUM—ARMIS. AC. CONSILIIS. ADJUTUS. —VIRTUTE. DUCE. AC. VICTRICE. —JUSTITIA. SIBI. VINDICARET. — ATQUE PROFLIGATO. HOSTE.—BONIS. AVIBUS. CONSCENDERET. *(A la feliz llegada de Cárlos III, rey de las Españas, embarcado en Holanda para Portugal bajo la proteccion de Dios y con un viento favorable, para hacerse dueño del trono de España, que le corresponde, auxiliado con las armas y los consejos de los aliados, y conducido por el valor y por la justicia victoriosa para sentarse en ese trono bajo felices auspicios, despues de haber vencido á sus enemigos).* En el reverso numerosa escuadra en el fondo, y en primer término águila imperial con rama de olivo en el pico, en la garra derecha la espada y en la otra el cuerno de la abundancia, que derrama sobre España y Portugal, señalados en el globo. La leyenda está tomada de Virgilio: PARCERE SUBJECTIS ET DEBELLARE SUPERBOS CIƆIƆCCIII. *(Figura 20.)*

Otra de 44 milímetros, con el busto á la izquierda: CAROLUS III. HISPANIAR. INDIAR. REX CATHOL. En el reverso la escuadra navegando, y sobre ella el águila imperial con la rama de olivo en el pico y el rayo en las garras, con el mote: LIBERATOR ET ULTOR *(Libertador y vengador).* En el exergo, CAROLUS III HISPAN. REX. BRITAN. BATAVO. CLAS. SUSIT. PROFICIS.—M.DCCIII. *(Figura 21.)*

Otra de 20 milímetros, con la inscripcion CAROLUS—TERTIUS—AUSTRIACUS—IN REGIEM—HISPANIAE—XII SEPT. M.DCCIII—PROCLAMATUS—AVITA REGNA—FELICISIME INGREDIATUR—OCCUPAT—TENEAT *(Cárlos de Austria tercero de este nombre proclamado rey de España el 12 de Setiembre de 1703. Asi arribe felizmente á los reinos de sus antepasados, tome posesion y se mantenga).* En el reverso un navío navegando y el mote: FELIX EXITUS (2). *(Figura 22.)*

1704.

Reducidas casi á la nulidad nuestras fuerzas navales en el desastroso reinado de Cárlos II, era poco el auxilio de las de Francia para luchar con Inglaterra y Holanda, las dos potencias marítimas más fuertes del mundo en la

(1) Museo Arqueológico Nacional.
(2) Van Loon, tomo IV, pág. 406, las cinco medallas

guerra de *Sucesion*, originada por el testamento de aquel monarca. Muy luégo se sintieron los golpes de los aliados en la bahía de Cádiz, en el puerto de Vigo y en la importante plaza de Gibraltar, capturada en nombre del archiduque Cárlos y retenida hasta hoy bajo bandera extraña, viéndose bloqueadas y en aprieto otras plazas del Mediterráneo.

Urgia socorrerlas y recobrar la llave del Estrecho, á juicio de los consejeros de Felipe V, conformes con los de su abuelo, y por éste se ordenó un armamento extraordinario en el arsenal y puerto de Tolon, aumentándolo el conde de Fuencalada y el duque de Tursis, jefes de las reliquias de la marina española, para formar la escuadra que se puso á las órdenes del conde de Tolosa, hijo natural de Luis XIV. El 24 de Agosto de 1704, navegando hácia el Estrecho, avistó sobre las aguas de Málaga á la anglo-holandesa, empeñándose el combate con obstinacion. Perdieron los últimos dos navíos y mil cuatrocientos hombres y los españoles y franceses tuvieron mil quinientas bajas, quedando muy mal parados los buques, de modo que ambas partes se atribuyeron la victoria de una batalla que ningun resultado produjo. Si en tierra firme no hubieran sido más afortunadas las armas de Felipe V, decidiendo la contienda en las llanuras de Almansa y en la batalla de Villaviciosa, es muy dudoso que la armada consiguiera reponerse de los descalabros sufridos, pero el tratado de Utrecht puso término á la guerra, y el combate de Málaga (1), como el más honroso de la campaña, fué ensalzado por los franceses, grabando en su memoria una medalla de bronce de 42 milímetros.

Presenta el anverso el busto de Luis XIV mirando á la izquierda, con la leyenda LVDOVICVS MAGNVS REX CHRISTIANISSIMVS. En el reverso una matrona, que representa á Francia, se apoya en una columna á orillas del mar, teniendo la mano derecha sobre el escudo nacional: la Victoria vuela sobre su cabeza: á la izquierda navega á toda vela un navío, mientras huyendo se pierden en el horizonte, por la derecha, otros dos. Leyenda: ORAE HISPANICAE SECURITAS.—Exergo—ANGLORUM ET BATAVORUM CLASSE FVGATA AD MALACAM XXIV AVGVSTI MDCCIV. Está firmada F. B. (2).

1705.

Tomada la ciudad de Barcelona, grabaron los partidarios del archiduque otras dos medallas. Una, de 42 milímetros, con el busto á la izquierda y la inscripcion CAROLUS III D. G. HISPAN. ARCH. AUST. En el reverso la ciudad de Barcelona, que se ve en lontananza, representada además por una mujer que se postra ante el nuevo señor, á quien corona la Victoria, y le ofrece una corona mural. Leyenda: ESPETATIO VINDICI LAETA SE SUBJICIT BARCELONA DIE 14 OCT. 1705. *(Figura 23.)*

Otra de igual diámetro, con el busto semejante: CAROLUS III D. G. HISPANIARUM REX. En el reverso, la escuadra en primer término con las bombardas avanzadas lanzando proyectiles sobre la ciudad que está en lontananza. MAGNORUM HAEC PORTA LABORUM.—Exergo, BARCINO CAPTA PRID. EID. OCT. CIϽIϽCCV (3). *(Figura 24.)*

1706.

Proclamado el archiduque de Austria en todo el reino de Aragon con el nombre de Cárlos III, y habiendo prestado juramento de sostener las leyes y los fueros como conde de Barcelona, en 1805, determinó su émulo Felipe de Bor-

---

(1) En este combate perdió la pierna izquierda D. Blas de Lezo, que se mencionará más adelante.

(2) Museo Arqueológico Nacional. En el mismo hay otro ejemplar, de 73 milímetros, grabado por La Haye, con busto semejante de Luis XIV, y en el reverso la leyenda orlada de laureles: *Quod saevissimo bello felicitèr confecto hispaniarum regnum Philippo Nepoti asseruit et totius europae tranquillitati consuluit anno regni LXXI.*

Entre los historiadores nacionales, el marqués de San Felipe, *Comentarios de la guerra de España*, tomo I, pág. 170, es el que con más extension trata de la batalla de Málaga.

(3) Ambas en Van Loon, *Hist. metallique*, tomo V, pág. 19.

bon atacarle en aquella plaza con veinte mil hombres, mientras el conde de Tolosa con la escuadra francesa de veintiseis buques bloqueaba el puerto y lo batia por la parte del mar. La rendicion del castillo de Monjuich, que tuvo efecto el 28 de Abril de 1806, despues de veintidos dias de cañoneo y numerosos asaltos, estimuló á los castellanos y franceses á redoblar el esfuerzo y la maniobra de la artillería de sitio. Pronto se hallaron practicables las brechas y dispuesto todo para el asalto, batiéndose franceses, ingleses y holandeses con ardor, aunque no tanto como el de los españoles que contra españoles esgrimian las armas. Los de Felipe V creian haber ganado la partida, y áun esperaban acabar la lucha haciendo prisionero al archiduque, más el hombre propone... El dia señalado para el asalto apareció sobre el puerto la armada anglo-holandesa, llevando fuerzas de desembarco, y en un momento cambió la escena. Los buques franceses huyeron á Tolon sin intentar el combate, y Felipe V levantó precipitadamente el campo, abandonando artillería, bagajes, municiones y víveres en abundancia (1).

Habia acuñado el Pretendiente moneda, que aún circula, y quiso que este suceso, tan próspero para su causa, llegara tambien á la posteridad en cinco medallas grabadas con esmero. Una de éstas tiene 43 milímetros, con su busto, mirando á la izquierda y la leyenda CAROLUS III D. G. REX HISPAN. ARCH. AVST.—Exergo, P. H. M. En el reverso se ve el sol eclipsado, la ciudad de Barcelona con el castillo de Monjuich á la derecha, el puerto con faro en el extremo y la escuadra aliada, campamento y baterías de morteros y cañones abandonada. En la parte superior, en semicírculo, la leyenda VNIVS LIBERATIO ALTERIVS OPPRESSIO.—Exergo. FVGA GALL. ET ECLIPS. EOD. DIE 12 MAI 1706 (2). *(Figura 25.)*

Otra de 45 milímetros tiene busto laureado á la izquierda, CAROL. III HISP. IND. ETC. REX VINDICATA A DEO SOCIISQ. JUSTITIA EJECIT MONSTRUA. *(Despues de haber defendido la justicia de sus derechos, con la ayuda de Dios y de sus aliados, arroja á los monstruos).* En el reverso el Pretendiente, en la figura de Jason bajo un granado, pisa un dragon, teniendo la espada en la diestra y el toison ó vellocino en la izquierda. En lontananza la ciudad de Barcelona y la escuadra. Leyenda: NEC VIRES NEC VIRUS HABENT. MDCCVI. *(No tienen fuerza ni veneno.)* *(Figura 26.)*

Otra de 47 milímetros, con busto laureado á la izquierda, CAROLUS III HISPANIAR. ET INDIAR. REX CATHOL. En el reverso, Cárlos armado de todas armas embrazando escudo con las armas de Austria, con el que cubre á una matrona abrazada á sus rodillas, que es la ciudad de Barcelona, y amenazando con la espada al rey Felipe V, fugitivo, que arroja sus armas. El mote: TUTORI AC CONSERVATORI SUO arriba, y en el exergo BARCELONA AB OBSID IRRIT DUCIS ANDEGAV LIBERATA 12 MAII 1706. *(Figura 27.)*

Otra de 31 milímetros, con busto á la izquierda, CAROLUS III D. G. HISP. ET IND. REX; y en el reverso la ciudad y puerto de Barcelona, con el castillo de Monjuich y el sol eclipsado. UNI NUNC IMPAR CUI MILITAT AETHER.—Exergo, BARCELONA LIBERATA DIE XII MAII MDCCVI. *(Figura 28.)*

Otra de 26 milímetros, con el busto á la izquierda, CAROLUS III D. G. HISP. ET INDIAR. REX. Reverso, la ciudad de Barcelona con la leyenda, BARCELONA GALL. EREPTA 1705, que continúa en el exergo, FORTITER CONTRA EOSD. DEFENSA 1706 (3). *(Figura 29.)*

---

(1) Macanaz, *Diario de lo sucedido en el sitio de Barcelona.*—El marqués de San Felipe, *Comentarios de la guerra de España*, tomo I.
(2) Museo Arqueológico Nacional, ejemplar de plata.
(3) Van Loon, *Hist. metallique*, tomo V, pág. 22, describe las cinco medallas.

1720.

El archiduque Cárlos, pretendiente al trono de España, tuvo gusto, segun vamos viendo, en multiplicar las medallas que corresponden á esta série. En 1720 grabó todavía otra, que es curiosa, por faltar en ella á las cláusulas de un tratado que acababa de celebrar. Siendo emperador, habia conservado el título de rey de España, y mantenia en Viena un consejo, compuesto de sus principales partidarios, bajo la presidencia del arzobispo de Viena; más al firmar el tratado de la Cuádruple alianza, consintió en reconocer á Felipe V y á sus sucesores por reyes legítimos á cambio de la trasmision de Sicilia á su dominio.

La medalla, de 43 milímetros, tiene su busto laureado á la izquierda, con la inscripcion CAROLO VI IMP. HIS. SICILIAE ET HISP. REGI III. — Exergo. S. P. C. P.—*A. Tra.* En el reverso Eolo llena las velas de un navío impulsándolo al puerto, en cuyo extremo se levanta un faro con el águila imperial en la base. Leyenda: AUSTRO PROSPERITAS ET FELICITAS 1720 (1). *(Figura* 30.)

1741.

En las guerras que hemos sostenido contra los ingleses, al ataque de nuestras plazas peninsulares han preferido siempre las de Ultramar, ya porque el abandono en que se tenia la fortificacion, recursos y guarnicion de las más, facilitaba la empresa, ya tambien porque cegando las fuentes del comercio colonial que tan pingües rendimientos daba al Erario, habia de ser más profunda la herida que nos infirieran y más fructuoso el botin que alcanzaran.

En 1739, como comprobacion de este aserto, á raíz de la declaracion de guerra empezaron á reunir en Jamáica fuerzas de mucha consideracion con que hostilizaron sucesivamente á Portovelo, Rio Chagres y la Habana, si bien tenian la vista fija en Cartagena, proponiéndose su posesion á cualquier costa. Ocho buques mayores, dos brulotes, dos bombardas y un paquebot se presentaron ante la ciudad el 13 de Marzo de 1740, empezando por estrechar el bloqueo, y arrojando despues bombas cargadas de combustibles, con que lograron incendiar varios edificios.

Mandaba nuestras fuerzas navales el teniente general D. Blas de Lezo, marino de concepto y de energía que habia ilustrado su carrera con insignes hechos de armas. Los medios de defensa con que contaba eran exiguos, pero grande su inteligencia en emplearlos como se acreditó con la retirada de la escuadra inglesa esta vez y el 3 de Mayo, en que repitieron el ataque con 13 navíos y una bombarda.

Concíbese cuál seria el despecho de los britanos, acostumbrados á considerar como aliada á la Victoria. Los descalabros encendieron más su deseo de apoderarse de aquella plaza: pidieron refuerzos á Inglaterra y un año despues, el 15 de Marzo de 1741 reaparecian en la boca del puerto con 135 buques, llevando morteros en abundancia y tropas de desembarco que simultáneamente atacaron por tierra.

Lo hicieron el dia 20, situándose los navíos ingleses á medio tiro de fusil de las baterías de Santiago y San Felipe, que destruyeron en pocas horas, y las de San Luis y San José, que por su posicion resistian mejor causando gran destrozo en los buques. Las bombardas no cesaban el fuego dia y noche correspondiendo con una batería de doce morteros y otras de brecha que montaron las tropas desembarcadas.

El castillo de San Luis, llave del puerto, fué naturalmente blanco principal del enemigo y no pudo resistir más que hasta el dia 5 de Abril en que fué evacuado, retirándose la guarnicion á la plaza en desórden, y como alguno prendiera fuego á un buque mercante que tenia 60 barriles de pólvora, se comunicó á los navíos *San Cárlos*, *África* y *San Felipe* y se volaron los dos últimos, de modo que de cinco con que contaba Lezo no quedaron sino el *Dragon* y el *Conquistador*, á tiempo que se habia franqueado á los ingleses el acceso del puerto. El castillo grande y la batería del Manzanillo, que con estos dos navíos prolongaron la defensa de la Angostura, cedieron tambien, echando á pique los últimos y marchando las tripulaciones con el general Lezo, herido en una pierna y un muslo, á reforzar la guarnicion de la plaza.

---

(1) Museo Arqueológico Nacional; ejemplar de bronce.

El 20 de Abril, á los treinta dias de empezado el ataque, dieron el asalto al castillo de San Lázaro, que ocupaban doscientos cincuenta soldados de marina y de los regimientos de España y de Aragon, acercándose al muro ántes de amanecer, pero recibidos con certero fuego y llegando á los defensores un refuerzo de marinería, cejaron, abandonando escalas, fusiles y efectos y dejando el campo sembrado de heridos y muertos. En tal ocasion la guarnicion de la plaza hizo una salida que decidió la jornada. Los ingleses pidieron parlamento para recoger sus heridos, de los cuales se habian llevado á la ciudad mas de mil; abandonaron los puntos ocupados, volando los castillos y se reembarcaron, marchando escarmentados por tercera vez á Jamáica.

Segun el diario del general Lezo, dispararon los ingleses durante el sitio 6.068 bombas y más de 18.000 cañonazos y por datos posteriormente adquiridos se sabe que perdieron nueve mil hombres de tropa y marinería y veinte navíos. La guarnicion de la plaza constaba de mil cien hombres de tropas regulares y trescientos de milicias; dos compañías de negros libres y seiscientos indios. Tuvo doscientos muertos. La escuadra inglesa compuesta de treinta y seis navíos, de ellos ocho de tres puentes, doce fragatas, dos bombardas y ciento treinta buques de trasporte con más de diez mil hombres de desembarco, era el más poderoso armamento visto en aquellos mares.

Tanto consideraban suya la plaza los asaltantes, que por adelantado habian hecho acuñar en Inglaterra medallas distintas para conmemorar el suceso y exaltar el heroismo de los marinos britanos, llegando á ser en nuestra edad otros tantos testimonios de su arrogancia.

El Museo Naval de Madrid tiene un ejemplar de bronce, de 36 milímetros de diámetro cuyo anverso presenta de rodillas á D. Blas de Lezo ofreciendo su espada al almirante Vernon, que la recibe con la mano izquierda, esgrimiendo en la diestra una especie de Campilan malayo, con actitud más propia de un verdugo en el ejercicio de sus funciones que de un conquistador satisfecho. Entre ambas figuras, en dos líneas, se lee DON BLASS (sic) y al rededor THE SPANISH PRIDE PULLD DOWN BY ADMIRAL VERNON (1). En el reverso, repetido el nombre DON BLASS se ve la ciudad y puerto de Cartagena de Indias, cuya boca cierra una cadena, y navíos ingleses que se disponen á romperla. En la orla la leyenda TRUE BRITISH HEROES TOOK CARTAGENA (2) En el exergo, APRIL 1741.

En mi pequeña coleccion hay otro ejemplar del mismo diámetro con ligeras diferencias, siendo la más esencial la de no tener el nombre DON BLASS en el reverso.

Don Martin Fernandez de Navarrete cita en su biografía de Lezo un tercero en que, traducida, la leyenda del reverso, dice: QUIEN TOMÓ Á PORTOVELO CON SÓLO SEIS NAVÍOS. NOVIEMBRE 22 DEL 1739.

En el Museo Arqueológico Nacional, existen los siguientes:

Bronce de 38 milímetros. El almirante Vernon, en pié y cubierto á la derecha, recibe de manos de D. Blas la espada que le ofrece éste hincando la rodilla izquierda (que no tenia) y con el sombrero en la mano. A la izquierda alarga tambien su espada, en pié y descubierto, otro personaje que debe suponerse el gobernador de la plaza. Las palabras DON BLASS, sobre la cabeza de éste: Leyenda THE PRIDE OF SPAIN HUMBLED BY AD. VERNON. (3) El reverso es semejante al de las otras, con el nombre DON BLASS y por leyenda THEY TOOK CARTHAGENA APRIL 1741 (4).

Medalla de bronce de 38 milímetros. Figura del almirante Vernon de medio cuerpo: Leyenda: I. CAME. I. SAW. I. CONQUERED (5).—Exergo, CARTHAGENA. El reverso es casi igual á los anteriores: DON BLASS, en dos líneas. Leyenda: NONE. MORE. READY. MORE. BRAVE (6).

Medalla de bronce de 37 milímetros, probablemente grabada con posterioridad al suceso por mano más hábil que las otras. Figura entera del almirante Vernon con el baston de mando: en segundo término la ciudad de Cartagena y la escuadra.—Exergo, 1740: 1. La ciudad, destacándose los castillos que defienden la entrada del puerto, dos navíos y dos embarcaciones. Leyenda: THE FORTS OF CARTHAGENA DESTROYD BY AD. VERNON, 1741, diciendo la del anverso: ADMIRAL: VERNON: VELWING: THE: TOWN: OF: CARTHAGENA (sic).

Medalla de bronce de 38 milímetros. Dos figuras en pié cuyos nombres explica la leyenda ADMIRAL. VERNON. AND.

(1) El orgullo español abatido por el almirante Vernon.
(2) Verdaderos héroes ingleses tomaron á Cartagena.
(3) El orgullo de España humillado por el almirante Vernon.
(4) Ellos tomaron á Cartagena
(5) Vine: ví: conquisté.
(6) No más listos ni más bravos

S.r CHALONER. OGLH. El reverso es el del puerto de Cartagena con la inscripcion: TRUE. BRITISH. HEROES. TOOK. CARTHAGENA, 1741 (1). *(Figura 31.)*

D. Blas de Lezo, que murió en Cartagena el mismo año de 1741, á consecuencia de las heridas y sufrimientos, tiene en estas medallas un monumento levantado por sus enemigos (2).

1757.

La *Gaceta de Madrid* de 12 de Julio de este año, publicó la noticia siguiente:

«El dia 25 de Junio entró en el puerto de Barcelona, viniendo del de Marsella, cargado de mercancías, el pingue nombrado *San Antonio*, su patron Juan Balansó, natural de Mataró, su porte de 100 toneladas, con cuatro cañones de calibre de á cuatro, los tres montados, quince hombres de tripulacion y dos pasajeros, uno de ellos D. Angel de la Fontana, ayudante mayor del regimiento de infantería de Castilla, y el otro el P. Fr. Gaspar de San Onofre, carmelita descalzo. Este pingue en su viaje, y hallándose el dia 22 á las cinco de la mañana en la costa de Gerona, entre Palamós y cabo de San Sebastian, se vió cargado á vela y remo de hácia el cabo de Bagun por una media galera, que al principio discurrieron ser algun armador francés, pero entrando luego en recelo de que fuese argelino, el patron consultó con los pasajeros y tripulacion sobre el partido que debian tomar, y habiendo abrazado todos el valeroso de sacrificarse ó vencer, sin embargo de que podian haberse abrigado de la tierra, de que no distaban una milla, se dispusieron al combate, y recibieron el que les libró la media galera con tan buena disposicion y constancia, que manteniéndose obstinadamente de una y otra parte por espacio de dos horas, lograron por fin dar un cañanazo en el depósito de la pólvora de la media galera, que hizo volar su popa, y que se fuese á pique, salvándose sólo los moros, que nadando, pudieron llegar á tierra; pues el catalan con cauta prevencion, y por el riesgo de Sanidad, no quiso recogerlos, bien que por no faltar á la caridad, se arrimó á la costa, y avisó para que saliesen á recibirlos, como con efecto los regidores de Palafurgell y Palamós recogieron hasta cuarenta y tres, que han puesto en cuarentena. La media galera era tripulada con más de cien hombres, entre ellos seis turcos y cuatro colorios: traia cinco cañones, seis pedreros y seis trabucos gruesos: su Arraez *Allarreys*, hombre señalado, fué herido en la funcion, y aunque llegó á nado á la orilla, murió de allí á poco ya desangrado. El rey nuestro Señor, luego que fué informado de tan heróica accion, manifestó el agrado que le ha merecido, concediendo al patron del pingue una pension de doce escudos al mes por los dias de su vida y una medalla: ha mandado gratificar á la tripulacion con doscientos doblones, además del valor de los moros y efectos de la embarcacion que se hayan recogido.»

La medalla, que es una de las mejores del tiempo, fué grabada por Tomás Francisco Prieto; mide 55 milímetros y tiene el busto del rey á la derecha, con la inscripcion: FERNANDUS VI TERRA MARIQ. MUNIFICUS. En el reverso el pingue acometiendo al buque argelino, que se va á pique, IOANNI BALANSÓ CATALANO—MAURICA NAVE INCENSA DEMARSAQ. X. KAL. IUL. MDCCLVII (3). *(Figura 32.)*

---

(1) D. Alejandro Rivadeneyra posee otras dos medallas con variantes en anverso y reverso; en la coleccion del duque de Osuna hay otras dos, y *once*, todas distintas, en la Academia de la Historia.

(2) Lezo habia perdido la pierna izquierda en un combate sobre Velez-Málaga, el ojo izquierdo en el sitio de Tolon y el brazo derecho en un combate en Barcelona.—Han celebrado sus hechos militares Fernandez de Navarrete, *Biografía* publicada en el Estado general de la armada de 1829.—*Catálogo del Museo naval*, segunda edicion, pág. 120.—Coxe, *España bajo el reinado de los Borbones*, cap. XLIV.—Lasso de la Vega, *La marina real de España*, tomo II, pág. 915.—Ferrer de Couto y March, *Hist. de la mar. esp.*, tomo II, pág. 662.—*La Revista militar*, tomo XI, pág. 286.—Lafuente, *Historia general de España*, tomo XIX, pág. 178.—Madoz, *Dic. geog. est.*, tomo XIV, pág. 53.—Pezuela, *Dic. geog. est. de la isla de Cuba*, tomo III, pág. 513.—Fernandez de Navarrete, *Colec. de docum.*, tomo VII, núm. 52.—Soraluce, *Historia general de Guipúzcoa*, tomo I, pág. 399.—El conde de Cleonard, *Hist. orgán. de infant. y caball.*, tomo V, pág. 193.—Pezuela, *Hist. de Cuba*, tomo II, pág. 380.—El vice-almirante Pavía, *Galería biográfica.*—Lasso de la Vega, *Crónica naval*, tomo IX.

(3) Ejemplar de plata en el Museo Arqueológico Nacional.

1762.

No bien se declaró la guerra á la Gran Bretaña por Decreto de 16 de Enero de 1762, determinó el Gobierno de aquella nacion inaugurarla con un golpe que conmoviese á España, obligándola á solicitar la paz. Tratábase de conquistar la Habana, llave del comercio del Seno Mejicano, y al efecto, con la mayor reserva se hicieron en Spithead y la Jamáica, formidables aprestos. Reuniéronse en esta isla nada ménos que veintiseis navíos de línea, veinticuatro fragatas y bergantines, tres bombardas y veinte regimientos de desembarco, todos veteranos y probados en cinco años de guerras y victorias en Alemania. Lord Albermale mandaba el ejército, y el almirante Sir Jorge Pockoc la armada, llevando á sus órdenes jefes tan experimentados como Sir Jorge Elliot, lord Rolls, Frances Grant y William Howe.

Nada se habia omitido para asegurar el éxito de la campaña: en el inmenso convoy de trasportes iba un excelente parque de campaña, tren de sitio, material de ingenieros, tiendas y dos mil peones negros, propios para el trabajo de aquel clima. En cambio, completamente desprevenidos en la Habana, sin tropas, sin recursos, casi sin pólvora, vieron en el horizonte, por primera noticia, el dia 6 de Junio, los doscientos cincuenta y tres buques que componian la expedicion más numerosa y fuerte que ha cruzado jamás los mares de América.

Entónces se puso la guarnicion sobre las armas, se convocaron las milicias, se pensó en reforzar los castillos y baterías, enviando algunos caballos á presenciar el desembarco, que se verificó el dia 7, sin que hubiera medios de impedirlo, como que entre la guarnicion y la escuadra contaban con dos mil setecientos ochenta y un hombres de tropa. La marinería trabajaba noche y dia para construir reductos, á los que subió los cañones de los navíos, cerró la entrada del puerto, hizo prodigios para formar defensas, y fué despues á guarnecerlas y á manejar aquellos cañones con que estaba familiarizada.

Era la primera y principal de todas el castillo del Morro, construido sobre una roca á la entrada del puerto, y que no sólo lo manda, si no que domina tambien á la poblacion. Debia suponerse, por lo mismo, que á tomarlo debian dirigirse los ingleses en primer término, y así lo indicaba el sitio elegido para el desembarco, por lo que se montaron en él hasta sesenta y cuatro cañones, y se cubrió con lo más escogido de las tropas y artilleros de marina. Gobernador fué nombrado el capitan de navío D. Luis Vicente de Velasco, alma indómita, cuya intrepidez creció con el peligro, y empezó sus providencias por tapiar la puerta de la fortaleza, estableciendo para las comunicaciones con la plaza un pescante en la muralla, á uso de á bordo.

Los ingleses, que traian á prevencion faginas y pacas de algodon, establecieron desde el dia 13 al 28 tres baterías con piezas de á veinticuatro, y otra con dos morteros de catorce pulgadas, situando una de las primeras en las alturas de la Cabaña que domina á la fortaleza, y que en aquel tiempo no estaban defendidas, causando, por consiguiente, no sólo numerosas bajas á la guarnicion, sino la destruccion de los almacenes y cureñas.

Velasco reparaba de noche los daños sufridos y sostenia de dia el fuego deshaciendo los trabajos de las paralelas, habiendo conseguido incendiar la segunda y tercera, y desbaratar en pocos momentos el trabajo de un millar de hombres en más de tres semanas. Aquel hombre infatigable comunicaba su ardor y su energía á los soldados; se hallaba en todas partes, tenia recursos y expedientes para cualquiera eventualidad, era la admiracion y el ídolo de los valientes que le secundaban.

El dia 30, restablecidas las trincheras, creyeron los ingleses llegado el momento de posesionarse del Morro, combinando el ataque por mar y tierra. Cuatro navíos con doscientos ochenta y ocho cañones se aproximaron al romper el alba, disparando sus andanadas, al mismo tiempo que las nuevas baterías del ejército sitiador. El Morro atendia y contestaba á una y á otros, asemejándose, dice un historiador, á un volcan que arroja destruccion, rayos y muerte de su cráter. Uno de los navíos que se acercó á veinte varas de distancia, se vió á los pocos momentos sin comandante, sin timon, y sin arboladura; inundada de agua la bodega y de sangre la cubierta, hubieron de remolcarle para que no fuera á pique. Otro que le sustituyó sufrió la misma suerte, retirándose al fin todos con baja considerable, desmontada la artillería, y con el convencimiento de no ser fácil el asalto por aquel lado. Entónces dedicó Velasco toda su atencion á las baterías de tierra que tambien acalló, causando profundo asombro á los asaltantes.

Patrick Mackeltar, jefe de los ingenieros, consignó aquel dia en su diario «que desde el principio de la guerra,

jamás habia encontrado su valor más digno enemigo que D. Luis de Velasco, cuya conducta inspiraba veneracion á sus mismos adversarios.»

No es posible aquí mencionar siquiera las principales peripecias de aquel memorable sitio, cuyo diario constituye una de las más gloriosas páginas de la historia de nuestras armas; salidas, asaltos, cuanto enseña el arte militar, se puso en práctica de una y otra parte, resistiendo heróicamente los defensores del Morro más de cincuenta dias de trinchera abierta.

Al fin, en el momento de volar tres minas asaltaron los ingleses y se hicieron dueños del castillo, no sin que cayera su gobernador Velasco, y sucesivamente abrazado á la bandera, su segundo, el capitan de navío Marqués Gonzalez.

En su puesto murieron los tenientes de navío D. Andrés Fonnegra, y D. Hermenegildo Hurtado de Mendoza; el capitan de Aragon D. Antonio Zubiría, y D. Márcos Fort, su alférez; los oficiales subalternos de marina D. Juan Ponton y D. Francisco Ezquerra, y los del Fijo D. Martin de la Torre y D. Juan de Roca Champe, siendo heridos otros oficiales con la mayor parte de la guarnicion.

El conde de Albermale dió noticia de la muerte de Velasco en la órden general de su ejército, con demostraciones sentidas por la pérdida del *capitan más bravo del Rey Católico;* éstas fueron sus palabras. En sus funerales sonaron dos descargas, una de ellas del enemigo, que daba testimonio de respeto y admiracion al vencido. Los sitiadores del Morro, buenos jueces, lo habian ganado perdiendo tres mil hombres, y despues de arrojarle más de veinte mil bombas, granadas y balas.

Pocos hechos de armas ofrecen á las artes asunto más digno de ejercicio, y asi la Academia, recientemente fundada, lo ofreció al hábil cincel del celebrado grabador Tomás Francisco Prieto, que ejecutó una hermosa medalla de 50 milímetros. Presenta los bustos de los dos jefes defensores del Morro, á la izquierda, con coleta, casaca y chorreras, y por leyenda: LUDOVICO DE VELASCO ET VICENTIO GONZALEZ. En el reverso el castillo del Morro asaltado en el momento de volar la mina, atacándolo por mar la escuadra—IN MORRO VIT. GLOR. FUNCT.—En el exergo, la dedicatoria ARTIUM ACADEMIA CAROLO REGE CATHOL. ANNUENTE CONS. A. MDCCLXIII (1). *(Figura 33.)*

1790.

Un laborioso industrial de Mallorca, D. Juan Nicolau, inventó un procedimiento para estampar el escudo nacional en la lanilla de las banderas, invento que no tenia ciertamente la trascendencia del de la pólvora, pero que producia al Erario una economía no despreciable, así que fué muy bien recibido y en 1790 se recompensó al inventor, grabando el platero de Mallorca D. José Bonnin una medalla alusiva (2).

Mortificado el orgullo de los ingleses con el desastre que sufrieron en Buenos-Aires en 1806, teniendo que dejar en manos de los españoles cañones y banderas (3), organizaron el mismo año una segunda expedicion de quince

(1) Ejemplares de plata y bronce en el Museo Arqueológico de Madrid. Han celebrado la bizarra conducta de Velasco y Gonzalez, entre otros autores muy conocidos, Lafuente, *Historia general de España*, tomo XX, pág. 67.—Ferrer del Rio, *Hist. de Cárlos III*, lib. I, cap. III.—William Coxe, *España bajo el reinado de los Borbones*, cap LXI.—*Memorias de la Real Sociedad Económica de la Habana*, 1842, tomo VI, pag. 352 y 37?. Sitio del Morro.—*Carta que escribió un padre jesuita á Javier Bonilla, de Sevilla*, en 1763. En las mismas Memorias, tomo VIII, pág. 298 y 323.—*Apuntes para la historia de la isla de Cuba.* En las mismas Memorias, tomo III, pág. 364, 370, 440 y 460 *Diario del Sitio.*—*Proceso formado contra los jefes de la plaza de la Habana y su escuadra.* Madrid, 1763, pag 64 y 65 —Lasso de la Vega, *La marina real de España*, tomo I, pág. 275 y 587.—Ferrer de Couto y March, *Historia de la marina española*, tomo II, pág. 692 —*Catálogo del Museo naval*, segunda edicion, pág. 112 y 113.—*La Revista militar*, tomo IX, pág. 110.—*Gacetas de Madrid* de Agosto y Setiembre de 1762.—El conde de Cleonard, *Historia orgánica de las armas de infantería y caballería*, tomo VII, pág. 55 —Pezuela, *Diccionario geográfico estadístico histórico de la isla de Cuba*, tomo III, pág. 28, y tomo IV, pág. 642 —Pezuela, *Historia de la isla de Cuba*, tomo II, pág. 493.—El almirante D. Francisco de P. Pavía, *Fastos de la marina borbónica.*

Los ingleses, avaros de distinciones á los extranjeros, y mucho ménos á los enemigos, pusieron en la abadía de Westminster, en el lugar destinado á los hombres ilustres, una memoria á Velasco y Gonzalez.

(2) Archivo del Ministerio de Marina.—Osorio, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX.*

(3) Las banderas rendidas por el general Beresford estaban depositadas en la iglesia de Santo Domingo de la ciudad de Buenos-Aires, con esta inscripcion:

Del escarmiento del inglés memoria,
y de Liniers, en Buenos-Aires, gloria.

mil hombres al mando del general Whitelocke, que trasportó al Rio de la Plata la numerosa escuadra del almirante Murray.

Presentándose delante de Montevideo á fines de Octubre establecieron el sitio por mar y por tierra y derrotada la guarnicion en una salida dieron el asalto posesionándose de la plaza el 3 de Febrero de 1807. De allí pasó la escuadra y el ejército, en Junio, al ataque de Buenos-Aires que emprendieron en cuatro divisiones, singularmente contra el Retiro y la Plaza de Toros, que defendia el capitan de navío D. Juan Gutierrez de la Concha con cuatrocientos marinos. Mas de la mitad de éstos cayeron ántes de ser tomada la posicion, cuando Concha, con dos heridas, no pudo resistir más á los tres mil hombres que le asaltaban, pero no por ello desmayó el ánimo en otros puntos. El brigadier de marina D. Santiago Liniers, comandante general de las armas, se presentaba en todos, enardeciendo el ánimo del paisanaje que habia empuñado las armas con heróica decision.

Rechazados los ingleses, el general Croweford que habia penetrado en la ciudad y tomado el convento de Santo Domingo, tuvo que rendirse con mil de sus soldados y como pasaran de cuatro mil las bajas en aquella funcion, el arrogante invasor Whitelocke pidió á Liniers una suspension de armas para entrar en negociaciones.

El 7 de Julio se firmó el tratado por el cual ambas partes restituian los prisioneros: los ingleses que estaban sobre las armas se embarcarían con ellas; la plaza de Montevideo sería entregada á los españoles á los dos meses de la fecha, quedando mientras tanto como país neutral, y durante la guerra no volverian los ingleses á molestar la ciudad de Buenos-Aires, ni ningun punto de la comprension del Vireinato.

Al tener el Gobierno noticia del suceso premió á los defensores de Buenos-Aires y concedió á la ciudad títulos honoríficos. En ésta se acuñó una medalla de plata de gran módulo (1), con figuras alusivas, y la leyenda: A LOS DEFENSORES DE SU REY Y DE SU PATRIA LINIERS, CONCHA Y LASALA, BUENOS-AIRES DEFENDIDA, 5 DE JULIO DE 1807.

1807.

Don Manuel Godoy es uno de los más notables ejemplares que la historia nos presenta de la ilimitada ambicion del hombre. De humilde orígen, el uniforme de Guardia de Corps, fué base de su elevacion á las más altas dignidades del Estado.—A los 25 años era capitan general de los ejércitos y primer ministro, siendo su voluntad la de los Reyes. Duque de Alcudia, príncipe de la Paz, pensó en enlazarse con la casa real casando al Príncipe con su cuñada; quiso una corona en los Algarbes y juzgó que la misma de España no era grande para sus sienes. Parecia que no quedaba más que darle, cuando el 13 de Enero de 1807 fué nombrado almirante de España y de las Indias, título que sólo habian tenido el gran descubridor del Nuevo-Mundo, y despues los hijos naturales de Cárlos V y de Felipe IV, y el infante D. Felipe, tio de Cárlos IV, dándole además el tratamiento de alteza serenísima, y la casa-palacio del Almirantazgo, en los momentos oportunos en que dejaba de existir la marina á consecuencia del desastre de Trafalgar y de los otros que sobre la nacion acumuló la política de éste favorito. Músicas y festejos realzaron la nueva dignidad, acuñándose una medalla, hoy rarísima.

Es de 45 milímetros, con el busto de Godoy á la derecha y la leyenda: SERENÍSIMO SOR. PRÍNCIPE DE LA PAZ: y en el reverso, orlada de laurel, esta otra: EN MEMORIA—DE LA EXALTACION—DE S. A. S.—A LA DIGNIDAD—DE GENERALÍSIMO—ALMIRANTE—GENERAL—DE ESPAÑA É INDIAS (2). *(Figura 34.)*

1808.

José Napoleon, *el rey intruso*, nos ha legado una memoria *modesta* de su entrada en España. Una medalla de 44 milímetros, con su busto á la derecha, y la leyenda: IOS. NAPOLEO HISPANIAR. ET INDIAR. REX CATHOL. CIϽIϽCCCVIII. En el reverso el sol naciente brilla sobre la mar tranquila. Arriba el mote: ORBE MEO.—En el exergo: F. DANIEL GRATI ANIMI CAUSSA (3). *(Figura 35).*

---

(1) Cítala el almirante Pavía en su *Galería biográfica de los generales de marina*, tomo IV, pág. 135.
(2) Ejemplar de bronce en el Museo Arqueológico Nacional.
(3) Ejemplar de bronce en el Museo Arqueológico Nacional.

1823.

La desdichada guerra de las pasiones de partido que dura en España desde principios del siglo, ocasionó, como es sabido, en 1823, una vergonzosa intervencion extranjera. Encerrado en Cádiz el Gobierno con el rey, resistió el sitio y bombardeo de la plaza hasta el dia 1.° de Octubre, en que los motines que entre los mismos defensores habian estallado, hacian imposible la prolongacion de aquel estado de cosas. Las Córtes extraordinarias enviaron entónces una diputacion al rey, diciéndole que podia salir de Cádiz y avistarse libremente con el duque de Angulema, y en seguida se disolvieron.

Acordó el rey trasladarse al Puerto de Santa María, donde habia de empezar su venganza firmando el decreto en que declaraba nulos y de ningun valor todos los actos del Gobierno llamado constitucional, para señalamiento de aquella fecha, 1.° de Octubre, en que las campanas y la artillería de los fuertes anunciaban á la poblacion agitada y conmovida por mil afectos, el embarque. La falúa real pasó entre la escuadra francesa de tres navíos, once fragatas, ocho corbetas, que saludó tambien con sus cañones.

Recuerdo de ese dia es tambien una medalla de 49 milímetros, grabada en París por P. G. Miranda, que en el anverso presenta el busto de Luis XIV de Francia, con la leyenda: LUDOV. XIV. BORBONIUS REGES HISPANIA DEDIT; presentando el reverso la bahía de Cádiz, y la falúa real pasando en medio de la escuadra.—En el exergo: KAL OCTOBRIS MDCCCXXIII (1). *(Figura 36.)*

1829.

En celebridad de la declaracion de puerto franco hecha á favor de Cádiz á principios de este año, la ciudad reconocida mandó grabar al artista F. Sagan una medalla de 42 milímetros, con la figura ecuestre del rey, mirando á la izquierda. En el fondo se ve la ciudad y puerto de Cádiz, poblado de buques, y arriba la inscripcion: FERNANDO VII REY DE ESPAÑA. El reverso está ocupado completamente por la dedicatoria orlada de laurel: A NUESTRO CATÓLICO— Y MUY AMADO SOBERANO — POR HABERSE DIGNADO — DECLARAR Á CADIZ PUERTO FRANCO — DEDICAN ESTE MONUMENTO — DE ETERNA GRATITUD — EL AYUNTAMIENTO Y CONSULADO — DE LA MISMA PLAZA — AÑO DE 1829 (2).

1836.

En la guerra dinástica llamada de los siete años codiciaba el bando carlista la villa de Bilbao, como ahora, así porque la posesion capital de Vizcaya habia de constituir para su soberano un excelente centro de operaciones y le abriria crédito en las Bolsas extranjeras, como por el abundante botin que ofrecia una plaza mercantil tan rica. Decidió, pues, asediarla, encomendando la operacion al acreditado general Zumalacárregui, que allí perdió la vida; segunda vez estableció el cerco el general Moroto, sin mejor resultado, y por tercera lo dirigió el general Villareal, formalizándolo en términos y con recursos que estuvieron á punto de alcanzar el éxito.

Las tropas liberales, que al mando del general Espartero acudieron en socorro de la plaza, fueron batidas en el puente de Castrejana, en Azúa y en Burceña, mas el 23 de Diciembre pasaron de improviso la ria, apoyadas por la escuadrilla, tomaron el puente de Luchana, obstinadamente defendido; treparon á los montes de San Pablo y Banderas, donde tenia el enemigo sus principales posiciones, y una victoria brillante salvó la plaza, produciendo en el campo del Pretendiente tanto asombro como confusion.

Se batió una medalla conmemorativa de 40 milímetros, representando á la reina Cristina y su hija doña Isabel II,

---

(1) Ejemplar de bronce en el Museo Arqueológico Nacional.
(2) Ejemplares de oro, plata y bronce en el Museo Arqueológico Nacional.

ambas en traje de corte, con banda, manto y corona, extendido el brazo derecho alargando coronas de laurel á la villa de Bilbao, cuyos edificios, ria y buques se ven en aquel lado. En el reverso se lee: A LA INVICTA BILBAO— LAUROS Á LAS BANDERAS DE ISABEL II. — LÁGRIMAS Á LA SANGRE DERRAMADA. — 25 DE DICIEMBRE DE 1836 (1).

1846.

Hallándose fondeada en el surgidero de Sacrificios la corbeta de guerra española *Luisa Fernanda*, ocurrió el 8 de Diciembre de 1846 un fuerte temporal, durante el que zozobró en los arrecifes de la isla Verde del puerto de Veracruz, el bergantin de guerra de los Estados-Unidos *Somers*.

Se destrozaba este buque, golpeado por la mar sobre las piedras, sin que nadie se determinara á acudir en socorro de los náufragos, cuando esta empresa temeraria fué acometida por la lancha de la corbeta, dirigida por el guardia marina D. Fulgencio Briant, con el feliz resultado de salvar la vida á unos cuantos tripulantes del *Somers*.

El Congreso de los Estados-Unidos, impuesto de este hecho, autorizó al Presidente de la República para acuñar una medalla de oro para el guardia marina, y otras de plata para cada uno de los marineros que tripularon la lancha de la *Luisa Fernanda*, con inscripciones que recordaran su honrosa y humanitaria conducta.

La medalla es de 60 milímetros, presentando el anverso al bergantin en el momento de zozobrar, con la leyenda: SOMERS NAVIS AMERICANA; y en el exergo la fecha: ANTE VERACRUZ DEC. 10 TH. 1846. En el reverso está representada la lancha española con otras dos, inglesa y francesa, que acuden en socorro de los náufragos bogando en una mar tormentuosa, y encima dice: PRO VITIS AMERICANORUM CONSERVATIS (2). *(Figura* 37.)

1858.

Habiendo salido de Madrid la real familia para inaugurar el ferro-carril del Mediterráneo, aprovechó esta ocasion el ministro de Marina D. José María de Quesada para proponer á SS. MM. una excursion por mar desde Alicante al inmediato puerto de Valencia, en los buques que de antemano habia mandado reunir, no sólo como espectáculo digno de los reyes y como acatamiento que á sus personas debia el Cuerpo de la Armada, sino tambien y principalmente como medio de dar á conocer la importancia de este ramo, indispensable para la independencia de la nacion, y con el fin de despertar hácia él la aficion que no puede existir en los que residen en capital tan lejana de la costa.

Los buques reunidos en Alicante, bajo el mando del capitan general del Departamento de Cartagena, fueron: el navío *Francisco de Asís*, las fragatas *Petronila*, *Perla* é *Isabel II*, y los vapores de ruedas *Isabel la Católica*, *Pizarro*, *Lepanto*, *Santa Isabel*, *Castilla*, *Liniers* y *Piles*, á que galantemente se agregaron la fragata francesa *Impetuosa* y el vapor inglés *Coston*.

Sus majestades embarcaron en el navío despues de visitar algunos de los otros buques, quedando muy satisfechas del estado de su organizacion y disciplina, como lo dieron á entender en real órden fechada en Valencia á 3 de Junio, y áun mejor expresa la agradable impresion que recibieron en el viaje el siguiente decreto:

«Vengo en nombrar guardia marina de primera clase de la Armada á mi augusto y muy amado hijo D. Alfonso, príncipe de Astúrias. — Dado en la mar á bordo del navío *Francisco de Asís* á veintiocho de Mayo de mil ochocientos cincuenta y ocho. — Está rubricado de la real mano. — El ministro de Marina, *José María Quesada.*»

En el mes de Setiembre hizo la reina otra visita á las costas de Astúrias y Galicia; vió botar al agua en el arsenal del Ferrol la corbeta *Narvaez* y la goleta *Rosalía*; mandó poner la quilla á una fragata que nombró *Lealtad;* revistó los buques y fué á la Coruña en la fragata *Petronila*, despidiéndose conmovida de los marinos. Para los que la habian acompañado en ésta y en la excursion de Alicante dispuso se grabara por su cuenta una medalla ovalada, de oro con brillantes para los jefes, de oro simplemente para los oficiales, de plata para las clases y de bronce para

(1) Ejemplar de bronce en el Museo Arqueológico Nacional.
(2) Ejemplar de plata en el Museo naval.

los marineros y soldados. En el anverso la cifra enlazada de los reyes Isabel y Francisco con dos anclas cruzadas: en el reverso un navío y la fecha 28 Mayo de 1858. Diámetro mayor 30 milímetros (1).

1860.

Todavía está fresca en la memoria la grata impresion de aquellos dias en que los españoles habian dado tregua breve á las internas disensiones, para llevar á las faldas del Atlas la bandera de los Reyes Católicos. Europa contemplaba con sorpresa el ímpetu de nuestros soldados; América lo aplaudia, creciendo en uno y otro continente el concepto y la estimacion á medida que el comercio y la industria, en rápido progreso, irradiaban los reflejos de nuestra eclipsada estrella.

Mientras nuestras tropas avanzaban guiadas por la victoria, la marina, que las habia llevado al otro lado del Estrecho, que proveia á todas sus necesidades, y que marchaba por la costa cubriendo el flanco y tomando activa parte en los combates de Torre-Martin, los Castillejos, Cabo Negro y Tetuan, emprendia por sí sola el de las plazas de Larache y Arcila hasta apagar sus fuegos y destrozar las poblaciones.

Terminada tan brillante campaña con la batalla de Vad-Rás, se instituyó una medalla en su memoria y como distincion personal de todos los que componian las fuerzas de mar y tierra. Es de plata, de 35 milímetros, inscrita en una cruz latina, cuyos brazos sobresalen 5 milímetros. En la parte superior del anverso el busto de la reina doña Isabel II coronada de laurel, á la derecha, dentro de un círculo excéntrico al de la medalla y formado por otra corona de laureles. Abajo, Campaña de África, 1860. *Stern á Paris*. En el reverso, en once líneas, los nombres de las batallas de tierra y mar:

Serrallo.
Sierra Bullones.
Torre-Martin.
Los Castillejos.
Montenegron y Asmir.
Cabo Negro.
Keleli.
TETUAN.
Larache y Arcila.
Samsa.
VAD-RÁS.

1861.

Consecuencia de la gloriosa campaña de África.

Santo Domingo, la isla *Española* predilecta de Colon, en vísperas de perecer por la anarquía ó de caer bajo la dominacion de los negros de Haïti ó de los mercaderes de la union norte americana, solicitó con empeño la sombra del pabellon de que en mal hora se habia separado en 1821.

Enterado oficialmente el Gobierno de los deseos de aquella República se resistió una y otra vez á echar sobre sus hombros la responsabilidad de la reincorporacion, excusando la demanda con aplazamientos que habian de servir para desvanecer la duda de ser la opinion general favorable á la anexion. El pueblo dominicano entónces, por propia iniciativa, levantó la bandera española en las principales ciudades de la isla, enviando á la de Cuba la noticia del hecho consumado: deliberaron las autoridades lo que en este caso sin precedente procedia, siendo gobernador capi-

(1) Ejemplares de oro con brillantes, y de plata en la coleccion de D. Alejandro Rivadeneyra.

tan general D. Francisco Serrano, y acordando garantizar el territorio dominicano de cualquiera agresion exterior, ínterin el Gobierno resolvia lo que creyera oportuno, pasó á la isla dicha, desde la Habana, el jefe de escuadra don Joaquin Gutierrez de Rubalcava, llevando en los buques tropas de desembarco.

El 19 de Mayo de 1861 apareció en la *Gaceta de Madrid* el decreto anunciando la reincorporacion á la monarquía del territorio que constituia la República dominicana, y la opinion pública y la prensa unánime lo celebraron calorosamente como un fausto acontecimiento (1).

Se grabó en consecuencia una medalla de 36 milímetros (2) figurando á España en una matrona que sostiene el estandarte de Colon con la mano derecha y descansa la otra sobre los dos mundos. A sus piés el leon: detrás la mar, sol naciente, un buque de vapor y otro de vela, y en el exergo el año MDCCCLXI. El reverso está por completo ocupado con la leyenda: HISPANIOLA—ANTIQVI—NOMINIS—MEMOR—REGNANTE—ELISABETHA II—REGINA CATHOLICA—SUMMO MAIORIS ANTILLAE DVCE—FRANCISCO SERRANO—REGIAE CLASIS PRAEFECTO—IOCHIM GVTIERREZ RVBALCAVA—AD MATREM REDVX—XVII—MART.

1862.

Aquel cuerdo loco que á fines del siglo XV encontró para España un nuevo mundo, no tenia en la extension entera de los dominios españoles un solo monumento, que diera testimonio de haberse estimado su memoria por las edades sucesivas en más que la suya la considerara. Con venir las flotas años tras años cargadas de plata, no se apartó un poco de bronce para fundir las letras del nombre del Almirante.

Habian pasado muy cerca de cuatro siglos desde el trascendental descubrimiento, cuando el teniente gobernador de un distrito de la Isla de Cuba, se propuso erigir una estátua al olvidado navegante sin demandar auxilio ni proteccion al Gobierno ni contar con otros recursos que la fé en la excelencia del pensamiento.

El municipio y vecindario de la villa de Cárdenas lo acogieron en efecto como propio; se encomendó al cincel del escultor Piquer la interpretacion artística; se fundió el metal que la realizaba, y en los últimos dias del año de 1862 aquella floreciente villa, celebró con tres dias de suntuosas fiestas, la inauguracion del monumento que adorna su plaza principal.

Presidió el acto el general de marina D. Joaquin Gutierrez de Rubalcava; tropas de la Armada hicieron los honores militares; bendijo el Prelado de la diócesis la obra terminada, y poblaron los aires las aclamaciones de la multitud mezcladas con los acordes de la marcha real. Entónces el coronel D. Domingo Verdugo, que así se llamaba el teniente gobernador que inició y llevó á término la idea, explicó con legítima complacencia cómo Cárdenas, poblacion de ayer, habia alzado á Colon el primer monumento público que alumbra el sol de los trópicos (3).

Entre los invitados á las fiestas se distribuyó una medalla de plata, cuyo grabado deja que desear, por no estar las artes en la Isla de Cuba al nivel de su progreso comercial, pero que conservará los nombres de los que componian el municipio á que la estátua se debe. Es ovalada, de 41 milímetros en su mayor diámetro, presentando en el anverso la estátua del almirante sobre el pedestal, con la leyenda en doble curva: ERECCION DE LA ESTÁTUA DEL INMORTAL COLON. COLOCADA SOBRE SU PEDÉSTAL EL DIA 19 DE NOVIEMBRE DE 1862 — CARDENAS — REIN.do doña ISABEL II.—Exergo. J. S. D. En el reverso se lee: SIENDO GOB. Y CAP. GRAL. DE LA ISLA DE CUBA EL EXCMO. SOR. DUQUE DE LA TORRE Y CELEBRADA SU INAUGURACION EL 26 DE FEBRERO DEL 62 BAJO EL GNO. DEL EXMO. SOR. MARQUÉS DE CASTELLFLORIT. AYUNT. DE CÁRDENAS—TETE. GOB. CDTE. MIL. EL CNEL. D. DGO. VERDUGO Y MASSIEU. CONCEJALES—ALCDE. MUNICIPAL D. JOSÉ M. MORALES—TNTE. DE ALCALDE—LDO. D. J. M. F. D. CASTRO—D. D. R. TOLEDO—REGIDORES D. A. CORTINA—J. G. MONELL J. M. P.—D. LEON C. CRUZAT—F. SUAREZ—M. P. D. LEON—A. D. LA TORRE

(1) Ferrer de Couto, *Reincorporacion de Santo Domingo á España. Breves consideraciones sobre este acontecimiento.* Madrid, 1861, dos ediciones.—*El general D. Pedro Santana y la anexion de Santo Domingo á España. Contestacion al folleto clandestino titulado: La gran traicion del general Pedro Santana (inspirado por Buenaventura Baez y escrito por Félix María Belmonte), acompañada de breves consideraciones políticas, económicas y sociales acerca de aquel memorable acontecimiento*, 1862, edicion americana sin pié de imprenta.—Campuzano, *Remedio radical para la situacion de Santo Domingo.* Madrid, 1864.—Nuñez de Arce, *Santo Domingo.* Madrid, 1865.

(2) Museo Arqueológico, ejemplar de plata.

(3) R. Zambrana, *Descripcion de las grandes fiestas celebradas en Cárdenas con motivo de la inauguracion de la estátua de Cristóbal Colon.* Habana, 1863.

—L. Grassell—A. Caragol—J. M. d. la torre—G. Digo—d. d. j. s. bovadilla—S. Tario—d. a. l. gavilan (1).

1866.

Cuando la escuadra española enviada á las aguas del Pacífico se vió en la dura necesidad de bombardear á Valparaiso, no pudiendo conseguir que los buques chilenos y peruanos salieran de los escondites del archipiélago de Chiloe y aceptaran el combate con que les brindaba, tanto habian quedado escarmentados en el de Abtao, creyó el brigadier Mendez Nuñez, jefe de aquella escuadra, que era cuestion de honra y dignidad demostrar al mundo como era apta para algo más que castigar plazas indefensas, rechazando la ingerencia y la oposicion de los almirantes extranjeros.

Los españoles son así: no han querido aprender las máximas modernas del arte de la guerra que aconsejan dañar de todos modos al enemigo y rehuir las ocasiones de ofrecerle ventaja en los combates, prefiriendo la escuela de Diego Ordoñez, Suero de Quiñones y García de Paredes. Habian dado tiempo y ocasion á los peruanos para fortificar el puerto del Callao con torres blindadas, cañones monstruosos, torpedos, y monitores de coraza, y halagábales la empresa temeraria de presentar el costado de sus buques de madera ante tamañas defensas.

El 2 de Mayo, fecha ya memorable para España, seis fragatas, *Numancia*, *Blanca*, *Resolucion*, *Berenguela*, *Villa de Madrid* y *Almansa* y una goleta, *Vencedora*, avanzaron resueltamente hácia los fuertes del Callao, hasta remover el fondo con las hélices, en cuyo momento enviaron una lluvia de hierro sostenida por espacio de seis horas. Aquellas formidables baterías de hierro, piedra y tierra no resistieron tan tremendo ataque; las unas volaron con la gente, otras fueron desmontadas ó deshechas, los monitores se encerraron en la dársena, y á las cuatro y media de la tarde sólo tres cañones peruanos contestaban débilmente á las andanadas de la escuadra. En este momento coronó la marineria las jarcias, dió tres *vivas* entusiastas y los buques se retiraron del combate.

La *Villa de Madrid* y la *Berenguela* sufrieron daños de consideracion, abriendo á esta un agujero de 14 piés, bajo la línea de flotacion, una de las granadas del enemigo; la *Almansa* fué tres veces incendiada por otras, y cual más cual ménos, todas tuvieron daño, recibiendo en los cascos y arboladuras considerable número de proyectiles que se conservan en el Museo naval de Madrid, asombrando sus dimensiones y peso de 300 y 500 libras.

Las pérdidas del personal consistieron en treinta y ocho individuos muertos, entre ellos dos guardias marinas, y en ciento cincuenta heridos y contusos, comprendiendo al brigadier Mendez Nuñez, al comandante de la *Blanca* y á dos guardias marinas.

Condensando el hecho el parte oficial que dirigió al Gobierno el jefe de la escuadra, dice:

«La historia marítima consignará, para gloria de la marina, que una escuadra de seis fragatas, cinco de ellas de madera, á 4.000 leguas del litoral de su país, sin otros recursos que los propios de los mismos buques, sin tener en una extension de más de 1.000 leguas puerto á donde reparar sus averías, y despues de larguísimo tiempo de campaña, no titubeó en atacar decididamente fortificaciones formidables armadas de cañones que no bajaban, segun todos los antecedentes, de noventa en número, entre ellos no pocos de enorme calibre, y parte acorazadas: fortificaciones levantadas y cañones en parte manejados por mercenarios inteligentes y atrevidos, dispuestos siempre á prestar sus aventureros recursos á los países que, como el Perú, no titubean en consumir los que podian hacerlos prósperos, en elementos de destruccion (2).»

Por el Ministerio de Marina se mandó acuñar medalla del suceso, que grabó G. D. Sellan. Es de bronce, de 30 milímetros, con el busto de la reina doña Isabel II, sin inscripcion en el anverso. El lado opuesto realza un escudo sobre un ancla con palma y laurel á los lados, y dentro la fecha Callao — 2 de Mayo — 1866 (3).

---

(1) Ejemplar en el Museo Arqueológico Nacional. Existe otra medalla de Colon grabada por el editor Durand de París, y que forma parte de la *Series numismatica-universalis virorum illustrium*, 1819. Ejemplar de la coleccion de D. Alejandro Rivadeneyra.
(2) *Parte oficial del combate*. Madrid, imprenta nacional, 1866.
(3) Ejemplares en el Museo naval.

1867.

A nuestra España, á su marina, cuyos pasmosos descubrimientos llenan la historia de la navegacion en su más interesante período, quedó reservada la solucion de uno de los más importantes problemas planteados en el siglo XIX.

Habíanse construido buques cubiertos de hierro, como los guerreros de la Edad-media: una espesa coraza debia preservarles de los más potentes proyectiles, con lo cual los arrogantes navíos de tres puentes, tipo de las escuadras, quedaban relegados á humillante nulidad; pero los marinos miraban con desconfianza á los nuevos monstruos de la arquitectura naval, considerando los enormes balances que la masa metálica de los costados producia, y la falta absoluta de ventilacion de los alojamientos encerrados bajo lumbre de agua. Los viajes experimentales de la fragata francesa *Normandie* al Seno Mejicano, y de otras cuatro de la misma nacion á las Canarias, no habian ofrecido pruebas concluyentes, andando por tanto dividida la opinion entre los marinos más entendidos, que se inclinaba por mayoría á considerar los buques blindados muy propios para la defensa de puertos y costas, pero incapaces de resistir un temporal en altas latitudes, ni servir de vivienda en climas ecuatoriales.

España que sólo tenia uno de estos buques en 1865, osó enviarlo al hemisferio del Sur, fiando en la pericia de sus oficiales, y en tanto la discusion de los marinos extranjeros crecia de punto, juzgando temeraria y áun descabellada la empresa; la *Numancia* paseaba el pabellon de Castilla por el camino que Sebastian del Cano enseñaba á los navegantes, y llenando el Diario de acaecimientos con los temporales, combates, calores y privaciones de toda especie que buque y tripulacion sufrieron valientemente en tan gloriosa campaña, entró en el puerto de Cádiz, de que habia salido cerca de tres años ántes, resuelto el problema y habiendo grabado para siempre su nombre en la historia de nuestra marina y en la historia de la navegacion universal. Dada la vuelta al globo, cuadrábale el lema concedido á Cano por el Emperador Cárlos V. *Primus circundedisti me.*

El Gobierno mandó acuñar una medalla ovalada de bronce, cuyo mayor diámetro es de 35 milímetros, representando una seccion de la tierra con el mar Pacífico y parte de la América del Sur, y la fragata *Numancia* navegando hácia la derecha, con la inscripcion: A LOS PRIMEROS QUE DIERON LA VUELTA AL MUNDO EN BUQUE BLINDADO. El reverso dice: FRAGATA ESPAÑOLA DE GUERRA NUMANCIA.—4 DE FEBRERO DE 1865.—20 DE SETIEMBRE DE 1867, que son las fechas de entrada y salida en el puerto de Cádiz. Firma en el exergo S. Sellan (1).

La crítica censura con razon, que á hecho tan grande se haya erigido un monumento tan mezquino. El deseo de que en la medalla aparecieran el Zodiaco, los meridianos y la costa del Pacífico, que para nada hacian falta allí, dió al dibujante la poco feliz idea de trazar, envuelta en nubes, una seccion rarísima del globo y de rebajar á detalle la fragata, que en tamaño microscópico parece subir trabajosamente por una cuesta.

1868.

A raíz de la batalla de Alcolea, en el año de 1868, se agitó en Madrid la idea de erigir en el campo de la accion, próximo al puente de aquel nombre, un monumento grandioso que recordase á las generaciones venideras el trascendental cambio político allí fundado. Se abrió suscricion pública al efecto; se repartieron circulares explicando la razon y la conveniencia del pensamiento; y como se acudiera á los generales que tomaron parte en el suceso, solicitando el influjo de cada cual para la reunion de fondos, uno de los que más se habian señalado en Alcolea contestó á la gestion de los iniciadores de la idea: «que los monumentos son buenos y provechosos cuando se destinan á perpetuar las glorias nacionales, pero que las contiendas civiles, cualquiera que sea su resultado, como conseguido con derramamiento de sangre de hermanos, no deben nunca conmemorarse en obeliscos, y ántes bien, fuera de desear la posibilidad de borrar su recuerdo hasta en las páginas de la historia.»

---

(1) Ejemplar en el Museo naval. Los episodios de la campaña constan en el libro del capitan de fragata de ingenieros D. Eduardo Iriondo, *Impresiones del viaje de circunnavegacion en la fragata blindada* Numancia.

La frase echó por tierra el proyecto de monumento nacional, de que nadie volvió á ocuparse; sin embargo, algunos revolucionarios de Barcelona persistieron en la idea de conservar memoria de la iniciativa de la marina militar con el grito dado en la bahía de Cádiz el 18 de Setiembre y de la batalla de Alcolea que siguió, y al efecto acuñaron en aquella ciudad una medalla.

Ocupa el anverso un buque blindado, cuyo diseño no acredita al dibujante, apareciendo en la parte superior la leyenda AURORA DE LIBERTAD; y en el exergo, la fecha 18 SETIEMBRE 1868. En el reverso, España bajo la figura de una mujer que mira á la derecha, teniendo á este lado el leon, y apoyado el brazo izquierdo en el escudo de armas: á sus piés trofeos militares, y en lontananza el sol naciente. Por leyenda, ALZAMIENTO NACIONAL.—29 DE SETIEMBRE 1868. Está firmada *J. García*, y tiene 48 milímetros de diámetro (1).

1870.

La sesion de las Córtes Constituyentes celebrada el 16 de Noviembre de 1870, produjo la eleccion del duque de Aosta, hijo segundo del rey Víctor Manuel, para monarca de España.

Como consecuencia de este acto, las Córtes nombraron en el mismo dia una comision de su seno para trasladarse á Florencia, con objeto de poner en manos del futuro rey el acta de su eleccion.

En Cartagena se dispuso la escuadra del Mediterráneo, mandada por el contra-almirante D. José Ignacio Rodriguez de Arias, y compuesta de la fragata *Villa de Madrid*, y de las dos blindadas *Numancia* y *Victoria*, para conducir á la diputacion de las Córtes y á la comision del Almirantazgo al puerto de Génova; de éste se trasladó á la Spezzia, y allí, habiendo aceptado la Corona el duque de Aosta y celebrádose con grandes fiestas el suceso, embarcó en la fragata *Numancia*, saludado por los cañones de la escuadra y los gritos de *¡Viva el Rey!*

El 26 de Diciembre emprendió la escuadra el viaje de regreso, convoyándola los buques italianos, corbeta *Príncipe Humberto* y goleta *Vedetta*; el 30 llegó sin accidente, y el 2 de Enero de 1871 hizo el rey su entrada en Madrid y prestó juramento de guardar la Constitucion (2).

A todos los que formaron parte de esta escuadra se repartió una medalla de bronce de 30 milímetros, con el busto del nuevo rey á la derecha, y la inscripcion: AMADEO PRIMERO REY DE ESPAÑA.—Exergo: G. Sellan. En el reverso las tres fragatas *Numancia*, *Victoria* y *Villa de Madrid*, con la dedicatoria: A LA ESCUADRA DEL MEDITERRÁNEO—26 DE DICIEMBRE 1870 (3).

1873.

Cierra esta série un recuerdo más de las discordias civiles que por desdicha de nuestra patria parecen perpetuarse hasta el momento de la destruccion total á que la llevan. La defensa del arsenal de la Carraca contra las turbas demagógicas que se habian señoreado de Cádiz y San Fernando.

Tal vez en otras circunstancias no hubiera merecido dicha defensa los honores de un monumento, mas es de advertir que de tres arsenales con que la marina militar de España cuenta, el del Ferrol habia iniciado el movimiento insurreccional, arbolando la bandera roja de los comunistas de París, y el de Cartagena se habia convertido en plaza de los cantonales y terror de los pueblos de la costa que hubieron de sufrir sus expediciones piráticas. La resistencia que los marinos, fieles á la tradicion del deber, hicieron en el arsenal de la Carraca, fué, pues, ensalzada por el Gobierno en términos que merecen ser copiados.

Dice así el decreto que fué publicado en la *Gaceta:*

«Los altos hechos de militar arrojo ó de patriótica abnegacion, tanto reclaman el interés profundo del Gobierno

(1) Ejemplar de plata en la coleccion de D. Alejandro Rivadeneyra.

(2) *Crónica de la expedicion á Italia verificada por la escuadra española del Mediterráneo para conducir la diputacion de las Córtes Constituyentes que habia de ofrecer la corona de España al príncipe Amadeo de Saboya y trasladar al monarca electo al puerto de Cartagena. Escrita de órden del Excmo. Sr. Ministro de Marina y Presidente del Almirantazgo D. José María de Beranger*, por el oficial de una de sus secciones, D. Ignacio de Negrin. Madrid, imprenta de Miguel Ginesta, 1871. En 4.°

(3) Ejemplar en el Museo naval.

por sus felices consecuencias en el momento histórico en que se llevan á cabo, cuanto porque sientan dignos ejemplos que imitar, y contribuyendo con otros anteriores á labrar las gloriosas tradiciones de una institucion, estimulan á conservarlas y engrandecerlas á cuantos más tarde vienen á constituirla, levantando su espíritu, é inspirándoles esa emulacion generosa que produce los héroes y los mártires en los grandes triunfos y en las grandes adversidades de la patria. Cumple, pues, á los Gobiernos, atendiendo á lo primero, premiar con mano generosa á los que en aquel concepto se distingan, y atendiendo á lo segundo, tiene el deber sagrado de perpetuar la memoria de estos hechos, materializándolos en una forma que traspase los límites de la vida de las generaciones que los presenciaron. Si la defensa del arsenal de la Carraca en Julio de 1873, llevada á cabo por un puñado de valientes tan pobres de elementos militares, tan desesperanzados de auxilios, tan escasos de próximos ejemplos, tan inseguros de las consecuencias de su arrojo, como ricos en lealtad y patriótico ardimiento, los hizo merecedores á ámplias recompensas personales, la abnegacion con que renunciaron á las que con mano, más que pródiga, agradecida, les brindaba el Gobierno de la República, les hace merecedores á ser señalados como vivos ejemplos de militar virtud á la juventud llamada á vestir su uniforme, y á conservar y enaltecer la siempre pura historia de la marina militar de España. El Gobierno de la República faltaria, pues, á uno de sus primeros deberes, si no contribuyera por su parte á hacer fecundos ambos rasgos de valor y abnegacion, procurando conservar su memoria por medio de un signo exterior que, al recordar el ejemplar suceso, muestre el momento vivo de aquella gloria; y para alcanzar este fin, y á propuesta del ministro de Marina, decreta lo siguiente: — Artículo primero. Se crea una medalla de bronce de forma elíptica, de 38 milímetros en su diámetro mayor y de 30 en el menor, con una corona mural sobrepuesta, y que contenga en el anverso una alegoría que represente la marina en el momento de vencer en la Carraca; las palabras LEALTAD, DESINTERÉS, VALOR, repartidas en la parte superior de la circunferencia; en la inferior la fecha del suceso, y en el reverso, entre ramas de laurel y roble, la siguiente inscripcion: A LOS DEFENSORES DE LA CARRACA, LA PATRIA AGRADECIDA. La expresada medalla se usará pendiente de una cinta color verde mar, con una lista grana en los extremos.—Artículo segundo. Tendrán derecho á usar esta medalla todos los que contribuyeron materialmente á la defensa del Arsenal de la Carraca, hallándose desde el 19 de Julio al 2 de Agosto de 1873 á las órdenes del capitan general del Departamento de Cádiz, dentro del establecimiento ó ejecutando fuera de él sus órdenes. — Artículo tercero. La referida medalla se acuñará por cuenta del Estado, cargándose su importe al cap. XV, art. 5.° del presupuesto vigente.— Artículo cuarto. El ministro de Marina queda encargado de la ejecucion de este decreto. Madrid 8 de Octubre de 1873. — El Presidente del Gobierno de la República, EMILIO CASTELAR. — El ministro de Marina, JACOBO OREYRO.»

La medalla ha sido grabada en Barcelona en los talleres de D. B. Castell, con poca fortuna; *la alegoría que representa á la marina en el momento de vencer*, segun el decreto, es una matrona *con corona mural*, que pisa varios pertrechos navales y despojos simbólicos de la náutica en poco artística colocacion. Cualquiera persona un tanto versada en alegorías, creeria ver en esta medalla, más que el vencimiento, la ruina y destruccion de la marina.



asado dib.º y lit.º — Mª Mateu ... de ...

ESTÁTUA ORANTE DEL REY DON PEDRO.

(Museo Arqueológico nacional.)

ESTÁTUA ORANTE

DEL REY DON PEDRO DE CASTILLA,

QUE SE CONSERVA

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

POR

DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO.

I.

(1) 

DESDE los primeros años del siglo XIII existia en Madrid, cerca, pero á la parte de afuera de la antigua puerta de Balnadú (2), y en el mismo sitio que ha ocupado hasta 1868 el convento de Santo Domingo el Real, modesta casa, que los madrileños habian cedido á su paisano Fray Pedro de Madin, discípulo de Santo Domingo de Guzman, para que en ella fundase un convento, dándole además algunos bienes con que pudiera sostenerlo. Acontecia esto en el año 1217; y como en el inmediato de 1219 llegase á Madrid Santo Domingo en los primeros dias de Marzo, á semejanza de lo que habia hecho en Tolosa y en el Prulliano, cambió el naciente convento en monasterio de monjas con la aprobacion del Concejo de Madrid, dándoles la regla de San Agustin, y señalándoles para su mantenimiento los escasos bienes que poseian los frailes.

Profesaron las primeras religiosas en manos del fundador; y dedicando éste la modesta iglesia á Santo Domingo de Silos, dejó al frente de la nueva casa á su hermano el beato Mamés ó Mamerto. El papa Honorio III, sucesor de Inocencio en la cátedra de San Pedro agradeció tanto la piedad de los madrileños, que les manifestó su complacencia en una bula, expedida á principios de su pontificado; y al dejar esta villa el celoso fundador, dirigió á las

---

(1) Copiada de un códice de mediados del siglo XV.

(2) Acerca de los antiguos recintos de Madrid y de las diferentes puertas que daban ingreso á la villa y corte, pueden consultar nuestros lectores la historia de la misma, escrita en colaboracion con nuestro docto y respetable amigo tantas veces citado D. José Amador de los Rios, cap. I de la Introduccion, en el cual expusimos el resultado de nuestros propios estudios sobre la materia, acompañando un plano que formamos para presentar más gráficamente las diferentes ampliaciones y situacion de los expresados recintos. Allí escribíamos con relacion al segundo, en que se encontraba la puerta de Balmadú, las siguientes palabras: «Más conocido es el segundo recinto, obra que puede ser reputada por arábiga (bien que no sea dado fijar la época en

nuevas religiosas expresiva carta, recomendándoles la observancia de su regla y los ejercicios de piedad y de virtud (1).

Acogidas al nuevo instituto muchas señoras principales de Madrid, aumentados sus bienes con las donaciones que le hacian, así los particulares como los monarcas, debiendo notarse entre ellas la de la huerta contigua al monasterio, que les fué cedida por Fernando III, y el lugar de Rejas, llevado como dote al tomar el velo en 1242 por doña Flor, hija de D. Martin Juan y doña Olalla, empezó bien pronto á sufrir contrariedades, las cuales dieron motivo á que Gregorio IX y el mismo conquistador de Sevilla tomasen bajo su especial proteccion á las *madres ó dueñas de Santo Domingo*. Sin embargo, la oposicion de algunos llegó á tanto, que hubo ocasion en que tuvieron las religiosas que retirarse á las casas de sus padres y deudos, por no poder subsistir.

La fama del piadoso retiro atrajo á su recinto más tarde á la infanta doña Berenguela, hija del sabio Alfonso y de doña Violante, distinguiéndose Sancho IV y Enrique II entre los protectores de aquella casa, á la que dá Medrano el calificativo de *espejo de virtud*; concediendo el primero á la priora y monjas el derecho de que sus ganados pastasen libremente en todo el reino, eximiéndolas de todo derecho de portazgo y de Chancillería, é invistiendo el segundo al convento con la inmunidad del asilo (2).

No ménos decidido amparador del monasterio, donde habia de tener al cabo su postrer morada, manifestóse don Pedro, contribuyendo á la reparacion del edificio, en el que como en la mayor parte de los monumentos erigidos ó reparados por aquel Rey, dominó el estilo mudejar, dando carta de confirmacion á los privilegios de Sancho IV, y amparando á las monjas cuando los labriegos y pastores de la aldea apellidada Corralejos, perteneciente al mismo convento, entrábanse por los campos, arrebatando el fruto de mieses y viñas (3). Pero cuando puede decirse que llegó á su mayor apogeo, fué durante los cincuenta años en que doña Constanza de Castilla, nieta del mismo rey don Pedro, desempeñó el cargo de priora de aquella venerable casa. Por el cariño que á tan virtuosa señora profesaba doña Catalina, esposa de Enrique III, obtuvo de su hijo don Juan II cuarenta mil maravedises de renta anual; y otros diez mil le señalaba en 1465 la reina doña Juana, esposa de Enrique IV, segun aparece en auténtico privilegio.

Con la muerte de tan virtuosa prelada empezó á relajarse la observancia de las antiguas reglas. Las monjas, olvidándose del voto de pobreza que habian hecho, vivian separadas é independientes, usando mesa y trajes, muy poco

---

que se levantó), tanto por la relacion de los cronistas que alcanzaron á examinar gran parte de sus muros, como por los nombres de sus antiguas puertas, conservados aún en las de Moros, Cerrada y de Guadalajara *(a)*.

»Y no son despreciables testimonios los trozos de muralla que se hallan junto á la segunda *(b)*, así como los que en 1839 se descubrieron al derribar una casa de la calle del Meson de Paños, datos á que dan no poca fuerza los nombres de *Cava baja* y *Cava de San Miguel*, que determinan en una y otra direccion el límite de la antigua y torreada villa. Pero excede á todo otro documento que pudiera en el particular alegarse el *plano topográfico de Madrid*, grabado en Amberes el año de 1656, por revelar claramente, á pesar de hallarse interrumpida algunas veces por grupos de edificios, la verdadera extension de esta muralla, que existia á la sazon casi completa. Partia ésta del Alcázar y pasada la *Puerta de la Vega*, seguia, como el primitivo muro, por detrás de las casas de Malpica y de Benavente, á la Cuesta de Ramon, las huertas del *Pozacho*, Cuesta de los Ciegos y descampado de las Vistillas; rodeaba las casas del Infantado y rinconada de San Andrés hasta la *Puerta de Moros*, iba por entre la Cava baja y calle del Almendro á salir á Puerta Cerrada; y subiendo luégo por la calle de Cuchilleros y Cava de San Miguel dejaba paso á la principal entrada de la villa, que era la puerta de Guadalajara, alzada á la sazon entre la plazuela de San Miguel y la calle de Milaneses, sitio que áun conserva aquel nombre. Bajando despues por entre las calles del Espejo y de los Tintes (actualmente de la Escalinata) á los Caños del Peral ó teatro de Oriente y puerta de Balnadú, frente á la subida de Santo Domingo, corria desde allí á terminar en el Alcázar.»

«La puerta de Balnadú debió ser estrecha y hallarse dispuesta á la usanza mahometana. Hubo de derribarse en el siglo XII, cuando se verificó la nueva ampliacion del recinto de Madrid, pues desde entónces no vuelve á hacerse mencion de ella. Al tratar de la etimología del nombre de esta puerta, unos la han buscado en la época romana, diciendo que proviene de *bálnea duo*, por suponer que daba salida á algunos baños, y otros recurren al árabe, hallándola en *bab-al-nadur*, puerta de las atalayas. Parécenos lo primero demasiado violento, y muy extraño que en paraje tan alto existieran termas; lo segundo es más natural, pues la contraccion de *bab-al-nadur* á *balnadú* está muy inmediata. Es además, no sólo presumible, sino muy verosímil, conociendo el sistema de construccion arábiga, que en la altura llamada hoy *Cuesta de Santo Domingo*, punto de los más elevados de Madrid y cercano á una de las puertas, hubiesen los árabes levantado torres para vigías ó atalayas.»

(1) Fray Hernando del Castillo, *Historia general de Santo Domingo y de su Órden de Predicadores*. (Madrid, 1584). Este autor inserta la bula referida en el texto y la carta acabada de citar.

(2) Libro de privilegios que se conservaba en el archivo del convento el año de 1860, y del cual sacamos, con la competente autorizacion del señor Cardenal Arzobispo de Toledo, por primera vez á luz la mayor parte de las noticias históricas que consignamos en esta parte de nuestra Monografía, dándolas á conocer en la citada *Historia de la Villa y Corte de Madrid*.

(3) La carta en que don Pedro ampara y sostiene en sus derechos á la priora y monjas de Santo Domingo, consérvase en el mismo archivo, de donde la copiamos cuando escribíamos la mencionada *Historia de Madrid*, insertado en el tomo I, pág. 145.

(a) «Halláronse sus cimientos al hacerse las obras del nuevo empedrado en tiempo de Cárlos III.»

(b) «Obsérvanse en el patio de la casa núm. 4. Tambien en la Cuesta de los Ciegos se ve un largo muro que lleva la direccion de la antigua muralla, cuyas rocas, sobre todo en las primeras zonas, parecen haber pertenecido á aquella,» etc.

en armonía con su estado. En vano prelados de saber y virtud pretendieron hacerlas cumplir sus deberes: el mal tenia más hondas raíces, puesto que reconocia por orígen la perversion de las costumbres de la época, y los abusos permanecieron sin correctivo, hasta que Isabel la Católica, con el poderoso influjo de su genio superior y de su prudencia, logró restablecer las antiguas prácticas (1).

Durante la guerra de las Comunidades, estuvo á punto de desaparecer el monasterio incendiado por algunos mal intencionados, que tomaron por pretexto la acogida que en el convento habian hallado varios jóvenes de las familias fieles al emperador, cuyos guerreros, se retiraron al fortificado alcázar, donde fueron vencidos por los madrileños, que habian abrazado resueltamente la noble causa que inmortalizó á Juan de Padilla.

Por fortuna los mismos vencedores fueron los primeros en cortar el incendio y en perseguir á los criminales.

Recuerdos de la época de Felipe II conservaba tambien aquel antiguo monasterio, pues en él estuvo depositado el cadáver del príncipe D. Cárlos hasta el 7 de Julio de 1573, en que fué conducido al monasterio del Escorial. Suntuosas exequias celebráronse en Santo Domingo con aquel motivo, que describió con su minuciosidad acostumbrada el maestro de Cervantes, Lopez de Hoyos, en un libro, hoy sumamente raro (2).

Una donacion de Felipe III de 30.000 ducados, sirvió más adelante para costear el retablo mayor, la sillería del coro, cuya traza se atribuye á Juan de Herrera, sillería que hoy se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, dando tambien el régio donativo para que se hiciesen algunas de las buenas pinturas que en los altares se conservaban; y bajo la proteccion de los monarcas españoles que sucedieron al hijo de Felipe II, continuó el histórico monasterio hasta la guerra de la Independencia, en que sirvió de cuartel á los zapadores franceses. Vueltas las monjas al monasterio despues de la terminacion de la guerra, acaso se hubiera visto demolido más adelante, á no haberse opuesto á ello, el entónces Regente del reino, Duque de la Victoria, y así continuó salvándose de los embates revolucionarios, hasta que en el último de 1868 vino al suelo, á pesar de las súplicas de los amantes del arte y de la Historia, destruyéndose el notable ábside mudejar, que por ventura habíamos ya copiado en la citada *Historia de la Villa y Corte*, logrando salvar la estátua orante que sirve de tema á esta monografía, con algunas otras de las preciosidades que encerraba el histórico edificio en el Museo Arqueológico Nacional, científico refugio por ventura creado, y sin el cual estarian ya perdidas ó en más afortunados paises, la mayor parte de nuestras antigüedades.

II.

Entre las comedias, que justificando su merecida fama dejó á la posteridad el maestro Tirso de Molina, encuéntrase una que lleva por título *El Rey don Pedro en Madrid* (3), en la que dando vida á no remota tradicion madri-

---

(1) Segun el Sr. Eguren en su *Memoria del Monasterio de Santo Domingo*, publicada en 1850, contribuyó á tan saludable reaccion un suceso que refiere Gonzalo Fernandez de Oviedo y reproduce Quintana, acontecimiento que, apareciendo con carácter de maravilloso, tiene, sin embargo, la fácil explicacion que los mismos autores consignan, y que se hubiera podido obtener la noche misma del suceso, con algo ménos de fanático terror y mucho más de previsora ilustracion, la cual, á haber presidido con tranquila calma al sereno juicio, habria quizá salvado la vida de una desgraciada, que debió su desesperada y horrible muerte á la ignorancia y á la supersticion.

Véase cómo lo refiere el citado Sr. Eguren:

«En el silencio de la noche, y al mismo tiempo que la comunidad estaba en el coro rezando los maitines, se oyeron de improviso, bajo las bóvedas del solitario templo, unos golpes, acompañados de voces lastimeras, pero tan confusas, y hasta cierto punto apagadas, que no era posible comprenderlas. Suspendiéronse los sagrados cánticos; la consternacion sucedió al fervor, y el coro quedó al instante desierto, continuando sin intermision los angustiosos quejidos. Sobrecogidas de terror las religiosas pasaron toda la noche en vela, y al siguiente dia se dispuso que la comunidad tuviese un solo dormitorio. La causa del raro suceso fué un lamentable descuido. Poseian los descendientes de don Juan de Castilla, hijo del rey don Pedro, una de las capillas de la iglesia, sirviéndoles de panteon la correspondiente bóveda. Colocaron en ella el cuerpo de una señora llamada doña María de Cárdenas, mujer de un caballero biznieto del don Juan, y habiendo vuelto en sí á las pocas horas, conoció su terrible situacion, rompió las ligaduras de la mortaja, salió del ataud y subió la escalera del panteon, mas en valde, porque habia sido cerrada cuando terminó el entierro. Tres meses despues abrieron la funesta puerta para bajar otro cadáver, y quedaron sorprendidos y horrorizados al ver el cuerpo de la infeliz doña María, cuya espantosa muerte llenó de amargura á su esposo que la idolatraba, y á la comunidad, que comprendió la verdadera causa de los tristes ayes que en el silencioso templo resonaron.»

(2) Titúlase. *Relacion de la muerte y honras fúnebres del SS. Príncipe D. Carlos, compuesta y ordenada por el M. Juan Lopez, catedrático en el estudio de esta villa de Madrid.*

(3) En el juicio crítico que acerca de esta comedia hace el Sr. Hartzenbusch (*Catálogo razonado de las obras dramáticas del Maestro Tirso de Molina* tomo v de la *Biblioteca de autores españoles*), consigna el inspirado autor de *Los Amantes de Teruel*, la opinion de que dicha comedia, con el título de *Infanzon de Illescas*, pudo ser adicionada ó escrita, de acuerdo con Tellez, ó sobre la primera obra *El Rey don Pedro en Madrid*, por Claramonte.

leña, presenta una escena fantástica entre el rey don Pedro y la sombra de un sacerdote por él asesinado; escena digna de ponerse en parangon, como acertadamente escribe el Sr. Hartzenbusch, con las del gran trágico inglés. Tiene lugar junto á un pozo cercano á una iglesia: ordena la sombra al rey que funde un monasterio en aquel mismo lugar, recordando que el dia de Santo Domingo fué el del sacrílego asesinato; y le dice, despues de oir la solemne promesa del monarca:

Queda en paz; labra el convento,
que en él tienes que vivir
en alabastros eternos.

Como ántes le hubiese anunciado que *habia de ser piedra en Madrid*, pregúntale el rey:

¿Eso es ser piedra en Madrid?

y respondiéndole la sombra:

Ser piedra en Madrid es esto;
y advierte que así me sacas
de las penas que padezco,

termina la escena dando la mano el rey á la sombra; manifestando aquél su temor al sentir el contacto del fuego en que la vision arde; y confirmando su propósito el monarca, despues que la sombra ha desaparecido, añade:

Luego he de labrar el templo,
porque por él se revoquen
los soberanos decretos;
y esta advertencia le deba
á Madrid el Rey don Pedro.

De este modo consignaba la musa dramática del siglo XVII la tradicion madrileña, reducida á que habiendo el rey don Pedro dado muerte, delante del sitio que ocupaba el convento de Santo Domingo, á un sacerdote, en una de las nocturnas aventuras á que con tanta frecuencia se entregaba el amante de la Padilla, se aparecia la sombra del clérigo al monarca siempre que pasaba de noche por aquel sitio, irritando á un tiempo su violento carácter, y llenando de terror supersticioso su pervertido corazon. Antiguas lápidas cítanse por algunos historiadores como referentes á la tradicion misma, las cuales se dice contenian las palabras pronunciadas por el clérigo al perder la vida bajo el puñal de don Pedro. Pero como ya digimos á este propósito en la citada *Historia de la Villa y Corte*, fueron vanos cuantos esfuerzos hicimos para encontrar dichas inscripciones, que existieron, al parecer de los que tal noticia consignaron, en el ingreso de una casa contigua, y en la portería del convento, y á las que se refieren, el Sr. Eguren en su *Memoria del monasterio de Santo Domingo*, publicada en 1850, y el Sr. Mesonero Romanos en su *Madrid antiguo;* habiendo sólo conseguido saber, gracias á la privilegiada memoria del ya citado Sr. Hartzenbusch, que uno de dichos letreros decia así:

Por Jesús crucificado,
Sirve á Dios, que has de morir:
Pide á Dios perdon, hermano,
Y haz bien por tu propia mano.

Leyenda que bien claramente indica no referirse á más remota época, que á los últimos años del siglo XVII.

No acreditan, pues, las inscripciones la tradicion, ni de esta se halla el menor indicio en los escritores ni en documento alguno de las centurias XIV, XV y XVI, pudiendo asegurarse que presenta todos los caractéres de haber nacido en la XVII, como nacen en la misma otras muchas tradiciones de igual naturaleza en la ciudad de Sevilla, relativas

al mismo rey. Acaso, y es lo que consideramos más probable, al ver los madrileños la estátua orante de don Pedro sobre su sepulcro, *siendo piedra en Madrid, y viviendo en alabastros eternos*, segun la profecía de la sombra, escrita por Tellez, mucho despues de estar erigido dicho monumento funerario, y más todavía de la fundacion del convento, segun hemos visto en el número anterior, trasladaron á la villa y corte, aunque bastardeando su narracion, la sangrienta aventura del diácono, á quien se supone asesinado por el mismo don Pedro en San Clemente de Sevilla.

Pero fuese uno ú otro el orígen de la tradicion referida, es lo cierto, que durante mucho tiempo atribuyóse por el vulgo, con marcado error, la fundacion del monasterio de Santo Domingo al rey don Pedro, confundiendo las mercedes que al convento hiciera, con la ereccion del mismo.

III.

En la terrible y fratricida lucha, que ensangrienta y perturba durante el reinado de don Pedro los campos y poblados de Castilla, teatro miserable de la más repugnante escena que registran sus anales, fué la tienda de Beltran Claquin, tenido por el más cumplido caballero de Francia. Tras horrible lucha que debia haber puesto espanto al corazon más empedernido, porque la misma sangre animaba á ambos combatientes, como hijos de un mismo padre, lucha que abreviaba la alevosa intervencion de Beltran, cohonestada con aquella hipócrita frase de: «Yo non quito nin pongo Rey, si non amparo á mi señor,» daba muerte el puñal de don Enrique al hijo legítimo de Alfonso XI. La contienda estaba terminada; las fatídicas predicciones de que habia sido víctima don Pedro, lastimosamente cumplidas; sus terribles venganzas, expiadas. El príncipe que no habia podido triunfar de su, hasta cierto punto, disculpable ira, y de su soberbia, yacía por tierra, bañado en su propia sangre, sin un paño que le cubriera, ni una mano amiga que embalsamara su cadáver en la tienda de un aventurero: la usurpacion se alzaba triunfante á su lado, derramando honras, mercedes y riquezas sobre sus ayudadores. Don Enrique habia triunfado, y el rey don Pedro yacía sólo, llegando mas allá de la tumba el aborrecimiento que inspiraba su nombre. La causa de su desdicha no es desconocida de nuestros ilustrados lectores: noble, magnánimo y generoso en los primeros dias de su reinado; con elevada idea de la autoridad real, duramente combatida por los magnates castellanos, bien que con una educacion incompleta y tardía, don Pedro se ve hostigado desde el primer instante por cuantos le rodean, y convencido de su pequeñez forma la más triste idea de los hombres, condenándolos al desprecio. Su voluntad es su ley; su querer no halla desde este momento dique, ni barrera; y nueva y diariamente exasperado por los desmanes y traiciones de los que protege y ensalza, llega al extremo de aborrecer á todo el mundo, gozándose en el exterminio de los que reputa sus enemigos. Avezado al espectáculo de la sangre, don Pedro no se horroriza al verterla por su propia mano: nadie puede tenerse por seguro de su ira, nadie se juzga libre de sus venganzas. Por eso el hijo de Alfonso XI se ve solo y abandonado de aquellos mismos vasallos que saludaron, como una Era de ventura, su advenimiento al trono de Fernando III: por eso apenas hay una lágrima para llorarle, y ciñe la corona el bastardo de Trastamara (1).

Olvidado de sus naturales quedó el mísero cadáver del rey don Pedro en Montiel, sin que hubiera apenas quien recogiese los despojos de la víctima, ocupados todos en ensalzar y enaltecer al verdugo. Alguno, sin embargo, más caritativo ó ménos pervertido, debió llevarle á la iglesia de Santiago de la Puebla de Alcocer, pues desde allí consta su traslacion al convento de Santo Domingo el Real de Madrid.

En vano para acallar los gritos de su conciencia, ó acaso con hipócrita y medroso arrepentimiento, acordaba don Enrique, al disponer su última voluntad, la fundacion de un monasterio para enterramiento de su hermano don Pedro, cuidando de que su cuerpo fuese depositado ante el altar mayor, y que los religiosos que en él profesasen

(1) *Historia* citada *de la Villa y Corte de Madrid.*

rogaran á Dios por el alma del malaventurado monarca, cuyo perdon imploraba (1); ménos cuidadosos que él los encargados de cumplir la última voluntad del dadivoso monarca, ni se cuidaron de fundar el monasterio, ni ménos, por consiguiente, de trasladar á él el régio cadáver; hasta que por los años de 1447, á doña Constanza de Castilla, nieta bastarda del malaventurado monarca, como hija del titulado infante D. Juan, y priora, segun hemos visto, del convento de Santo Domingo el Real de Madrid, fué debida la traslacion de aquellos desgraciados restos á este convento, erigiéndole un sepulcro (2) delante de la capilla mayor, sobre el cual *puso un bulto de mármol, muy al natural, de su abuelo* (3).

La misma doña Constanza dió tambien digna sepultura, cerca de la de su abuelo, á su padre el citado infante don Juan; terminó la capilla mayor, empezada á construir por Alfonso XI; y despues de su muerte, en 1478, alcanzó tambien digno sepulcro dentro de su querido monasterio.

Pero á pesar de los esfuerzos de doña Constanza para conservar los restos de su abuelo en digno sepulcro, no debió parecer lo bastante á los Reyes Católicos, pues vemos que éstos sustituyen el anterior con otro verdaderamente régio en 1504, sepulcro que debió ser de gran suntuosidad é importancia, cuando aquellos ilustres príncipes, que tanto empeño pusieron en revindicar la memoria de don Pedro, establecieron un destino especial de guarda de aquel sepulcro, que confiaron, no á honrado menestral ni á modesto escudero, sino á un vecino de Madrid llamado Pedro Hurtado, «catando (decian los Reyes) que sois fidalgo y noble (4).»

A ser la estátua *orante* que se conserva, como todo induce á creerlo, la que se ostentaba en el sepulcro mandado erigir por los Reyes Católicos, poco más de medio siglo (de 1447 á 1504), permaneceria en su ménos suntuoso lucillo la yacente que debia ostentar el sepulcro levantado por doña Constanza; pero ni de ella, ni de los demás accesorios, que á no dudarlo habian de enriquecerle, ni del más rico levantado por doña Isabel y don Fernando, queda la menor memoria, que pueda servir para formar siquiera aproximada idea de la traza y ornatos de uno y otro. La actual estátua resta sólo de aquellos célebres enterramientos; sabiéndose únicamente que, renovado el templo en 1612, removióse el sepulcro del lugar que ocupaba, colocándole en una hornacina al lado del Evangelio (5), y que andando el tiempo era tambien desalojado de aquel modesto asilo, parando á la postre en uno de los subterráneos del convento. De allí, merced á la ilustrada mediacion de la Comision central de Monumentos en 1845, fué trasladado al coro colocándole, no sin buen consejo y con honra de la entónces abadesa, al lado del enterramiento de la piadosa doña Constanza, nieta del rey desventurado que representa, con una cabeza al pié, tambien imberbe, y cubierta con un gorro sacerdotal, cabeza que debió pertenecer á otra estátua de algun otro enterramiento, y que no hemos podido averiguar de cuál pudiera ser. Las monjas la encontraron y la pusieron para conservarla al pié de la de don Pedro, pero sin que esto signifique que tiene relacion alguna con ella. La estátua del hijo de Alfonso XI permaneció en aquel lugar hasta 1868; y como si estuviese condenada á no hallar momento de reposo, como no lo encontró en vida el contrariado monarca, la demolicion del convento la hubiera puesto en peligro de nuevo abandono y áun de destruccion completa, si el Museo Arqueológico Nacional no hubiese acudido á conservarla, trasladándola con el mayor esmero á sus salones, donde ocupa el lugar preferente que le corresponde en la antigua capilla que allí existia cuando estuvo destinado aquel local á Real Sitio, ántes de la donacion de la reina doña Isabel II, en virtud de la cual se destinó *el Casino* para el digno empleo que se le ha dado. Allí tambien, en modesta pero apropiada caja de terciopelo, consérvanse los restos de la infortunada víctima de Montiel, que la Comision del Museo tuvo la dicha de encontrar en el reservado lugar donde las monjas cuidadosamente los guardaban, en una especie de oratorio que al lado del coro habia, detrás de las imágenes que recibian culto en los altares del mismo, y con una inscripcion pintada sobre el tabique que cubria el nicho en que estaban, dentro de una especie de cofrecillo por demás

(1) Testamento de Enrique II, otorgado en Búrgos á 29 de Mayo de 1374, cláusula 19. Se ha publicado al final de la *Crónica de Enrique II*, por Pero Lopez de Ayala, edicion de D. Eugenio de Llaguno y Amirola. Dicen así las palabras que justifican lo que dejamos consignado en el texto:

«Tenemos por bien, e mandamos que sea fecho e establecido un Monesterio en que aya doce frayles cerca de la dicha villa de Montiel, e que sea dotado el dicho Monesterio de logares e de bienes rayces, con que se puedan mantener los dichos doce frayles, e que sea enterrado dentro del dicho Monesterio el cuerpo del dicho don Pedro ante el altar mayor: e que sea fecho e obrado el dicho Monesterio camino de Santiago, e que los dichos frayles sean tenudos de rogar á Dios por su anima del dicho don Pedro que le quiera perdonar.»

(2) Gil Gonzalez Dávila, *Crónica del Rey don Enrique II*. Garibay, *Compendio historial de España*.

(3) Quintana y otros historiadores de Madrid.

(4) Quintana, *Antigüedades de Madrid*, pág. 229 y 366.

(5) Idem id., 366.

humilde, que igualmente se guarda en el Museo. Cuando la Comision acertó á llegar al profanado convento, encontró á unos cuantos desdichados, de esos que surgen siempre de lo más hondo de las clases sociales en momentos de revolucion, y cuya falta de instruccion disculpa en parte su incalificable proceder, que habian empezado á abrir el nicho; y al ver el cráneo de don Pedro, violentado el cofre en que con los demás restos se conservaba, le trataron con tan poco miramiento, que la Comision tuvo que intervenir reclamándolos todos ellos para el Museo (1). En otro altar del citado oratorio guardaban las monjas, de la misma manera que los de don Pedro, los restos de su hijo el llamado infante D. Juan, padre de doña Constanza, los cuales han sufrido igual suerte. Más propio lugar debian haber tenido unos y otros en paraje al propósito dedicado, pero lo que urgia en el momento era salvarlos; y aunque despues el Museo ofició á las autoridades respectivas manifestándoles tener en sus salones tan venerando depósito, y á pesar de los años trascurridos, no ha obtenido contestacion. ¡Ojalá del mismo modo hubiera conservado otros restos de personajes históricos que halló en el mismo coro, y que á pesar de los esfuerzos de la Comision han ido á parar no se sabe dónde! (2).

---

(1) Una de las incalificables escenas á que intentaban abandonarse aquellos *ciudadanos*, era el de arrancar los dientes con unas tenazas de carpintero al cráneo de don Pedro. La Comision procuró impedirlo, pero á pesar de sus esfuerzos no pudo evitar que alguno más ligero y atrevido realizase en parte su verdadera profanacion.

(2) Acerca de este particular, y por las noticias que en ella se conservan, únicas que ya pueden recogerse de aquel destruido é histórico recinto, no creemos fuera de propósito trascribir en este sitio la comunicacion pasada por dicha Comision á las autoridades superiores, comunicacion á estas horas probablemente perdida.

«Al ocuparse la Comision nombrada por el Excmo. Sr. Ministro de Fomento en los trabajos necesarios para trasladar á este Museo Arqueológico Nacional cuantos objetos antiguos ó de interés para el arte y para la historia pudieron hallar en los conventos de esta villa, mandados demoler, ha encontrado en el de Santo Domingo, bajo el sepulcro de doña Constanza de Castilla, nieta del Rey don Pedro, los restos de aquella virtuosa Señora, reducidos á polvo, excepto alguna parte de la cabeza, que todavía se conserva, con algun cabello y trozos del velo que la cubria. Hallábanse estos despojos mortales, colocados bajo un arco rebajado, y en el mismo suelo del nicho, sin ataud, habiéndose hallado únicamente una tabla de roble carcomida, y que fácilmente se reduce á polvo, para cerrar el nicho por el frente que mira á la entrada del coro, y otra para sostener los ladrillos sobre el cadáver: delante de dicha tabla subia una pared delgada, cubriéndose lo demás con obra de fábrica para sostener los mármoles del sepulcro. Delante de éste, en el suelo, encontrábase tambien una losa de pizarra lisa, y de la misma longitud que el monumento funerario, indicando el estado de toda la fábrica, que allí no se habia penetrado, probablemente, desde que fueron colocados los restos de doña Constanza.

En el mismo coro, cerca de la puerta de la sala del capítulo é inmediata á la pared de la iglesia, dando orígen á dudas históricas, hallábase una inscripcion que decia así:

AQUI YACE. LA MUI ALTA I PODEROSA. SEÑORA
LA INFANTA. DOÑA COSTANZA.
YJA DEL REI DONFERNANDO.
HERMANA. DEL REI DON ALFONSO EL XI
TIA DEL REI DON PEDRO.

Esta inscripcion, pintada y dorada, hallábase al pié de un arco pintado tambien al óleo, en cuyo centro se veian dos ángeles conduciendo un niño vestido de blanco al cielo; y tanto la pintura como la inscripcion revelaban y revelan bien claramente, no haber sido hechas en más lejana época que los principios del siglo XVII, ó á lo sumo, fines del XVI, en alguna de las restauraciones que sufrió el coro, desde que se terminó por trazas de Juan de Herrera. Siempre habia sido motivo de dudas históricas, como ya indicamos, este epitafio, que aunque moderno, debia ser reproduccion de otro antiguo, lo mismo que lo eran las otras inscripciones de los sepulcros de doña Constanza de Castilla y de doña Berenguela, hija del Rey sabio, de que más adelante se ocupará la Comision.

La hija de Fernando IV á que se refiere la inscripcion citada, decíase no podia ser doña Constanza, porque aquel Rey no tuvo de su esposa doña Constanza de Portugal, mas que una hija llamada doña Leonor, que casó con Alfonso IV de Aragon, y á la que privó de la vida en el castillo de Castrojeriz, su sobrino el Rey don Pedro el año de 1369. Esta nocion histórica contradecia, á no dudarlo, el epitafio referido, y en tal conflicto, ó se negaba la existencia de la inscripcion, como hizo sin motivo el P. Florez, ó se recurria al expediente de suponer, que habia equivocacion en el nombre, habiendo puesto el de la madre por el de la hija. Descubierto el nicho, los motivos de duda léjos de disminuirse han aumentado. Colocado verticalmente, en un hueco abierto en el macizo de la pared, se ha encontrado un pequeño ataud de pino, y en él, el cadáver momificado de una niña, vestido con túnica abrochada al cuello, y envuelto en dos paños labrados de seda, uno de los cuales indica en sus labores el estilo mudejar de fin del siglo XIV. La momia tiene la cabeza separada del tronco, y colocada en un ángulo del ataud, por no caber en él completo el cadáver, circunstancia digna de atencion, así como lo tosco del ataud y el estado de la madera, que indica época no muy remota, pudiéndose deducir de todo ello, que no es el primitivo que tuvo aquel cadáver, sino otro en que le colocaron, probablemente por haber hallado destruido el primero, cuando hicieron alguna de las obras de restauracion que en aquel coro han tenido lugar durante los reinados de los Felipes. Pero sea de esto lo que quiera, el cadáver hallado es de una niña de poco más de dos años, y por consiguiente no pudo ser el de doña Leonor, que murió de 62, única hija conocida de Fernando IV. La solucion que se buscaba á la dificultad del nombre, suponiendo equivocacion material, queda inadmisible. ¿Será el cadáver hallado y se referiria el epitafio á otra hija de Fernando IV, de la cual por haber muerto en edad tan temprana, no hayan guardado memoria los autores? No es del caso entrar ahora en estas disquisiciones, pues otro es el objeto de la presente comunicacion. Baste con lo consignado para que no se pierda la memoria de este descubrimiento.

En la pared de enfrente, á la en que se encuentra la inscripcion referida, hallábase otra, sin lucillo funerario, ni labor alguna, pintada en un lienzo que cubria una leyenda más antigua que decia lo mismo, y que la Comision transcribe literalmente:

AQUI YACE LA MUI ALTA I PODEROSA SEÑORA
LA INFANTA DOÑA BERENGUELA
HIJA DEL REY DON ALONSO
INTITULADO EMPERADOR.

No era este el lugar donde estaban los restos, sino en otro espacio, cubierto más tarde por el órgano, y que guardaba repetida la inscripcion, con lo que claramente se comprende la pusieron tambien al lado del órgano, á fin de que no se perdiera su noticia. Descubierto el nicho, se ha encontrado el

IV.

Revelando bien á las claras la estátua de don Pedro, que en ella el artista quiso representarle como las narraciones históricas nos le describen, de gallarda y altiva presencia, aparece con natural actitud, de rodillas y con las manos juntas delante del pecho en actitud orante. La cabeza, á pesar de restauraciones posteriores, ofrece todos los caractéres de un retrato; y que debió serlo de don Pedro fácilmente se comprueba comparándole con los bustos de perfil de las monedas del mismo monarca, principalmente las de oro. Aguileña la nariz, saliente la mandíbula inferior, como seguro indicio de sensualidad, algo prominentes los pómulos, sin bigote ni barba alguna, la cabellera corta, caida por ambos lados, y con algunos cabellos cortos sobre la frente, con marcada expresion de dureza en toda la fisonomía, recuerdan tan característicos rasgos, como ya observó el Sr. Carderera, la célebre cabeza ó busto que dió nombre en Sevilla á la calle del *Candilejo* (1), de dramática memoria, pues segun refiere el jurado D. Juan de Perea en unas noticias manuscritas sobre Sevilla en el siglo xvii, cuando se quitó la cabeza primitiva (que fué la puesta en tiempo de don Pedro) para poner otra nueva, el duque de Alcalá D. Fernando se llevó en su coche la cabeza que era la verdadera efigie de don Pedro... la cual era de *rostro abultado*, *el pelo corto, que solo cubria el cuello cortado al rededor y cercenado por la frente, sin bigote ni barbas*.—Conserva la estátua en las sienes y al rededor de la cabeza la señal que indica haber tenido una corona, que segun dice el mismo reputado escritor y artista que acabamos de citar, autor de la célebre *Iconografía española*, la posteridad le arrancó, como en venganza del sacrílego despojo de sus ricas coronas á los régios cadáveres don Alonso *el Sabio* y doña Beatriz, hecho por el mismo don Pedro. Nosotros tuvimos la fortuna de encontrar, dentro del cofre en que guardaban las monjas los restos del infortunado monarca, una corona de hierro dorada, cuyo dibujo recuerda el que se encuentra en las que ciñe su busto en las monedas de oro, y habiendo además observado que corresponde á dicha señal dejada de intento para colocar la corona, no creemos aventurado el suponer que esta fué la que faltaba en la estátua, ciñiendo su cabeza, como se encuentra hoy en el Museo Arqueológico Nacional. Probablemente en algunas de las traslaciones que la estátua y los restos sufrieron, hallarian las monjas la corona desprendida del mármol de la estátua, y la colocarian con sus restos para conservarla.

Viste en el artístico bulto que examinamos, el amante de la Padilla, armadura compuesta de brazales, grebas y musleras, sobre una finísima cota de malla, y sobrevesta de brocado, que en lugar de terminar en línea recta está cortada á manera de quijotes ó escarcela. La coraza, que cubre su pecho, mas es la corta coracina que se usaba en Castilla en la época de don Pedro, y que ampliándose se convirtió en completo coselete. Lleva en las manos ámplios guantes cuya guarnicion termina en punta con una bola por adorno; y caido desde el hombro izquierdo, ó levantado sobre el derecho y echado hácia atrás, el manto real forma hermosos pliegues, estudiados sin duda por el natural y admirablemente dispuestos y repartidos, manto que imitando el brocado está profusamente enriquecido con flores de oro sobre fondo azul, metal y color de que se conservan vestigios en algunas partes de la régia presea.

Desgraciadamente no hemos podido conseguir noticia alguna á pesar de nuestras prolijas investigaciones, acerca del autor de tan notable escultura, que segun el acertado juicio del mismo autor últimamente citado, está avalorada

---

cadáver, tambien momificado, con tocado curiosísimo y envuelto en lujosos ropajes de seda. Resulta pues del anterior relato, que se han descubierto los restos humanos de tres personajes históricos, por cuyo doble motivo, deben ser conservados en lugar conveniente. Por esta razon, tomadas las noticias y sacados los dibujos que la Comision ha juzgado necesarios para los fines de este Museo, ha colocado los restos referidos en el mismo lugar en que las monjas tenian, y se hallan los de don Pedro *el Cruel* y su hijo bastardo D. Juan de Castilla: se ha reservado convenientemente la entrada para librarlos de toda profanacion, y hoy se apresura á elevar á conocimiento de V. S. cuanto va expuesto, para que en vista de ello resuelva lo que conceptúe más acertado, permitiéndose indicar ántes de concluir, que dichos restos como de personas pertenecientes á las antiguas familias reales de España, pudieren ser trasladados al panteon de Infantes del Escorial.»

(1) Por conocido debíamos omitir la tradicion referida, que ha dado orígen á notables composiciones de la musa dramática y legendaria. Todos saben que segun ella, habiendo muerto don Pedro á un hombre en una de sus nocturnas aventuras, y no pudiendo descubrir el autor, sirvió de vehemente sospecha para averiguarlo la declaracion de una vieja, que conoció al rey en el crujir de los huesos de sus rodillas, y que el rey mandó poner en una pared de la misma calle su busto esculpido en piedra, que permaneció en tal paraje, hasta que en el siglo xvii el ayuntamiento puso otro en lugar del antiguo, que ha sido renovado varias veces.

por aquella correccion, sencillez y primores de detalle, que tanto brillan en nuestra escultura del siglo XV; y acaso no seria aventurado conjeturar que debió pertenecer el artista que la labró á la escuela del célebre escultor, que por encargo tambien de los Reyes Católicos, labró el admirable sepulcro de don Juan II, y del hermano de la Gran Reina en la célebre Cartuja de Miraflores.

No terminaremos esta monografía sin prevenir á nuestros lectores contra cierto retrato de don Pedro en traje y tocado completamente anacrónico, sin parecido alguno al de la estátua, á pesar de decírsenos que está copiado de ella, retrato que podemos llamar puramente arbitrario, y que se publicó en la rica coleccion de *Crónicas* de los Reyes de Castilla dada á luz por Sancha.



TABLA DEL SIGLO X[illegible]

[illegible]

SANTO DOMINGO DE SILOS.

PINTURA EN TABLA

PROCEDENTE

DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SU ADVOCACION EN DAROCA,

Y HOY COLOCADA EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

POR

DON TORIBIO DEL CAMPILLO Y CASAMOR,

INDIVIDUO DEL CUERPO FACULTATIVO DE ARCHIVEROS, BIBLIOTECARIOS Y ANTICUARIOS.

(1) 

I.

En el Oriente, cuna de las grandes instituciones, nació el monacato, fulgente lumbrera de los siglos medios. Hermosas comarcas, con extensas y apacibles soledades, convidan allí al recogimiento contemplativo, y en ellas precedieron á los cristianos, entregándose á ciertas prácticas ascéticas, los gimnosofistas de la India, los esenios de Judea y los terapeutas del Egipto. Trascurriendo el siglo tercero de la Era Cristiana, los solitarios de la Tebaida trocaron la molicie de populosas ciudades por las asperezas del yermo, en protesta contra la corrupcion romana; los sucesos, que apresuraron la decadencia latina, favorecieron los ejercicios penitentes en desagravio de la disolucion pestilencial de las costumbres privadas y públicas; y las persecuciones de los emperadores paganos, seguidas de los trastornos debidos á las invasiones bárbaras, hicieron que se poblasen los desiertos, buscando en el alejamiento del mundo los más rectos varones y las más honradas matronas un asilo para la virtud, difícil de alcanzar en aquel ruidoso choque de diversas gentes.

Al período militante, que fué para los cristianos la prueba de sus incontrastables creencias, amparadas con el comun esfuerzo de los fieles, sucedió un período de vida contemplativa, viniendo, trás los mártires de la fé, los mártires de la penitencia; y tres hombres bastaron para instituir el monacato, que necesitó poco tiempo para desenvolverse, pasando por sus tres principales fases históricas, ántes que San Benito formulase su constitucion definitiva en su famosa *Regla*. San Pablo, primer eremita, huyó al desierto para engolfarse allí en la contemplacion de los atributos y grandezas de Dios; y personifica

(1) Copiada de un precioso Códice del siglo xv.

el carácter del primer período. San Antonio, creando el cenobio del cual fué abad, añadiendo á la meditacion solitaria el rezo y la lectura en comun, introdujo en la naciente institucion los vínculos de la fraternidad monástica, que caracterizan el período segundo. Poco despues San Pacomio, reuniendo diseminados cenobitas, estrechó los vínculos que los unian en la vida comun con la general obligacion del trabajo, y formó, en el tercer período, el tipo perfecto del cristiano de las primeras centurias. Como toda institucion reclama una ley para mejor fijar las bases de su natural desarrollo, San Basilio estableció la *regla* que muy en breve adquirió justo renombre, y nuevas asociaciones monásticas aparecieron, poco despues, en Occidente. Con la base de la vida comun, los monasterios occidentales llegaron pronto á ser centros activos de trabajo intelectual, donde el estudio y la discusion ponian en claro las más graves cuestiones de la ciencia; y no ménos en el cultivo de los terrenos eriales aquellas colonias de infatigables trabajadores fertilizaban extensas comarcas, haciendo desaparecer las huellas de los grandes trastornos que habian asolado las mejores campiñas de la infortunada Europa.

II.

Extendidos los institutos monásticos por todo el Occidente, necesitábase una *regla* definitiva para su gobierno uniforme; y San Benito la estableció ántes de finar el primer tercio del sexto siglo. Evitar los excesos del exaltado ascetismo del Oriente; templar cuanto era demasiado absoluto en las *reglas* anteriores; reanimar el celo y la virtud de los monjes en la union de los sentimientos y de los deberes comunes; tales son los fines principales de la legislacion benedictina. Escrita para hombres en quienes han de predominar el comedimiento y los lazos de la virtud sobre toda pasion, señala el retiro como vivienda en donde las prácticas individuales pudiesen acomodarse mejor á la dura rigidez de los tres votos de castidad, pobreza y obediencia. Exige á los monjes que se consagren, como por obligacion estricta de su estado, á prodigar á sus semejantes los auxilios de la caridad y las luces del verdadero saber; y este carácter eminentemente social de la *regla* de San Benito facilitó sus rápidos progresos, en una época de terribles turbaciones, no tanto por no hallarse paz sino en el silencio del cláustro, cuanto por dedicar la vida entera sus humildes y benéficos cenobitas, á la vez que al ayuno y al rezo, á la hospitalidad y á la limosna.

Como por encanto álzanse monasterios por todas las comarcas de Occidente. Puéblanse los más incultos y áridos desiertos, agrupándose al rededor de las casas religiosas verdaderas colonias agrícolas, base y fundamento de florecientes ciudades. En los escondidos rincones de los cláustros cópianse las obras legadas á las épocas venideras por los grandes escritores de Grecia y de Roma, expuestas á desaparecer en el general trastorno de aquellas turbulentas centurias. Al arrimo de las viviendas monásticas establécense aulas que dan inmediatos frutos, difundiendo la luz del saber en las tinieblas de tan oscuras épocas. Y trás del cáos, natural consecuencia de las invasiones bárbaras con todos sus posteriores azares, suavízanse paulatinamente las costumbres; renacen los estudios; y las letras van elevando el nivel intelectual de las naciones de Occidente (1).

III.

No fué la Península Ibérica tardia en admitir y propagar el monacato por sus quebrados territorios. Desde las primeras épocas del cristianismo existian en España vírgenes consagradas á Dios, segun se infiere del texto del concilio Iliberitano (2), que indudablemente se celebró á fines del siglo III; y ejemplos tan repetidos de religiosa virtud debieron ejercer eficaz influjo en el ánimo de los virtuosos varones que aspiraban á la perfeccion cristiana,

(1) Dantier (Alphonse). *Les monastères bénédictins d'Italie.* Deuxième edition. Tom. I. Introduction
(2) *Collectio Canonum Ecclesiae Hispanae.* N.º 38, pág. 283.

cuando, poco despues de mediar el siglo IV, el concilio I de Zaragoza (1) habla de hombres que vivian retirados del mundo y eran conocidos con el nombre de monjes.

La célebre carta del papa Siricio á Himerio, obispo de Tarragona (2), confirma la propagacion del monacato en España quince años ántes de finar la cuarta centuria; y en el afan patente con que, á vuelta de varios puntos importantes de disciplina eclesiástica, se mencionan en ella costumbres de relajados monjes, imponiéndoseles durísimas penas, y se declaran dignos del sacerdocio los que se recomiendan por la santidad de su vida, se ve muy á las claras que si algunos, con desprecio de la profesion religiosa, consumaban uniones impuras, no eran pocos los que vivian consagrados á las prácticas de la virtud más austera y de la pureza más incontrastable, como verdaderos penitentes, ó como rígidos eremitas.

Los primeros indicios de la existencia segura de cenobitas, en España, son de principios del siglo VI, refiriendo algunos escritores á este tiempo mismo (506) la fundacion del monasterio de Asanio, en Aragon, aumentado y regido hasta el año 566 por San Victoriano, que al morir le dejó su nombre y sus sagrados restos, prenda de triunfos heróicos para los primeros monarcas del ilustre Reino Pirenáico (3). Las decisiones del concilio de Tarragona, celebrado en la misma época, confirman la existencia de cenobios españoles. En el año 516 la Conciliar Asamblea Tarraconense habla, en sus cánones primero y undécimo, de monjes que vivian en comunidad, sujetos al mando de los abades, disponiendo que sea encerrado en celda del monasterio cualquiera de los cenobitas que despreciase los acuerdos del proceso, y prohibiendo el ejercicio del ministerio eclesiástico á cuantos se ausentasen del cenobio sin licencia de los superiores, así como la intervencion en los negocios forenses. Datos irrecusables, de sólido fundamento, presenta el Concilio primero de Barcelona, celebrado en el año 540, como prueba de lo muy extendido que se hallaba por entónces el monacato en España. Dispone la fiel observancia de cuanto habia mandado acerca de los monjes, cerca de cien años ántes, (451) el concilio de Calcedonia (4); y sabido es que en este sínodo se declaró cuán honrados deberian de ser los que abrazaren la vida monástica para cumplir con sus reglas; se trató de remediar enérgicamente los abusos que iban introduciéndose por los que, vistiendo el hábito monacal, turbaban la paz de los Estados, ó edificaban monasterios sin licencia del prelado de la diócesi; y se ordenó que, una vez consagrados los cenobios por los obispos, para vivir en ayuno y oracion léjos del ruido del mundo, no se pudiera ya convertirlos en habitaciones profanas, ni extraer de los cláustros los objetos de su pertenencia. Seis años despues (546), dan á entender igualmente los Padres del Concilio de Lérida, disponiendo que observen los monjes cuanto acerca de ellos habian mandado los concilios franceses de Agde y de Orleans, no sólo que por entónces habia en la Península monasterios en donde se observaban las reglas de la vida cenobítica, sino que los gobernaban abades y vivian sujetos á los obispos (5).

Las prescripciones conciliares, encaminadas al arreglo de las comunidades religiosas bajo el gobierno de un superior, habian de influir eficazmente para la multiplicacion de análogas fundaciones monásticas, de las cuales llegasen hasta nosotros noticias más circunstanciadas. Entre todas ellas aparece como primera el monasterio Dumiense, situado junto á Braga, en Galicia, debido á San Martin, que lo erigió hácia el año 556, segun afirman históricas autoridades (6); y debe notarse que sus abades unieron siempre á su consabida potestad la dignidad de obispos, con cuyo carácter se asegura que concurrieron á los más célebres concilios de las respectivas épocas y suscribieron sus actas, aunque tal vez esto se debiese á contarse algunos de ellos que merecieron por su ciencia y sus virtudes ser promovidos á metropolitanos de Braga, conservando la dignidad superior monástica y la episcopal en Dumio.

Atribúyense otras varias fundaciones á San Martin Bracarense, que difundia con su ejemplo el amor del cláustro; pero todavía en las casas religiosas de nuestra España no se observaba una regla seguida igualmente por todos sus individuos, hasta que San Donato la introdujo, elevando á mayor perfeccion cristiana las prácticas cenobíticas. El primer monasterio español donde tan santo monje vivió con ese austero régimen, despues de mediado el siglo VI, fué el Servitano.

(1) *Collectio Canonum Ecclesiae Hispanae.* N.° 41, pág. 304.
(2) *Idem. Epistolae Decretales.* N.° 3, pág. 7.
(3) Aynsa y de Iriarte (Francisco Diego de). *Fundacion, excelencias grandezas y cosas memorables de la antigua ciudad de Huesca.* Pág. 302 312.
Fernandez de Heredia (Don Juan Francisco). *Oracion panegyrica historial á la vida y hechos de San Victorian, eremita y abad, plectro sonoro del yermo y armonía celeste conventual.* Pág. 19 y siguientes.
(4) *Collectio Canonum Elesiae Hispanae.* N.° 11, pág. 99 y 104.
(5) *Idem.* N.° 24, pág. 313 N.° 30, pág. 235. N.° 31, pág. 248.
(6) *Memorias de la Real Academia de la Historia.* Tom. VII, pág. 516.

Desacordes andan los autores eclesiásticos acerca de si la regla introducida en España por San Donato era la de San Agustin, ó la de San Benito. Los escritores benedictinos Aguirre, Argaiz, Berganza, Ruiz Martinez, Perez, Sandoval, Yepes y otros han sostenido que la *regla* del fundador de Monte-Casino existió ya en los monasterios españoles ántes de que finara el siglo VI, y Garibay, Mariana, Morales y Saavedra Fajardo, entre otros, admiten tambien que hubo por esa misma época monjes benedictinos en España (1); pero ninguno de los citados autores confirma ese aserto con documentos coetáneos que lo comprueben, ó con datos fehacientes de posterior época que corroboren críticamente su dictámen, y opinan en contrario no pocos historiadores y críticos eruditos, entre los cuales deben mencionarse D. Pedro Fernandez del Pulgar, que lleva la época de la introduccion de la regla de San Benito en la Península ibérica á los primeros años del siglo IX, cuando San Benito de Aniana la insertó con otras reglas en un códice, por los años 817 (2); D. Nicolás Antonio que niega fuesen benedictinos San Martin de Dumio, ó Bracarense, San Leandro, Juan de Viclara, Máximo de Zaragoza, San Isidoro de Sevilla y San Fructuoso (3); y D. Juan de Ferreras que asegura no hallarse noticia ninguna de que se hubiere practicado esa regla durante la dominacion visigoda, indicando la creencia de que no se introdujo hasta el siglo VIII, despues de la conquista musulmana (4).

Dejando encontradas opiniones, pero sin desdeñar cuantos antecedentes presentan alguna luz en tan intrincado asunto, parece fuera de duda que nuestra España tuvo en su territorio ermitaños ó solitarios, poco despues de conocerse la vida de penitencia practicada en los desiertos por los que huian del mundo, aspirando á la perfeccion cristiana. Propagóse rápidamente por varias comarcas peninsulares hasta el punto de contar ya en el siglo V cenobitas reunidos en monasterios y sujetos al gobierno de un abad; pero éstos no tenian regla fija y uniforme que observasen en cada comunidad todos sus individuos, dependiendo del arbitrio de los superiores, hasta que en el siglo VI introdujo San Donato el uso de la regla comun en el cenobio Servitano, sin poder afirmar que fuese la agustiniana, la benedictina, ú otra.

Es evidente la existencia de numerosos monasterios españoles erigidos durante la dominacion visigoda. Además del Dumiense y otros que fundó San Martin en las cercanías de Braga, el Servitano, establecido por San Donato en Valencia, junto á Játiva; el de Asanio y otros que alzó en Aragon San Victorian; el Agaliense, situado en un arrabal de Toledo, celebérrimo en el siglo VII por ser el plantel de donde salieron tantos sabios y virtuosos prelados de su iglesia metropolitana, existieron el de Compluto, en el Vierzo, erigido por el arzobispo Bracarense San Fructuoso; el de Pampliega, debido á la munificencia de Wamba, cuyas cenizas guardó por espacio de muchos siglos; el Viclarense, en Cataluña, y otros muchos á cuya enumeracion renunciamos (5). Es tambien indudable que la regla del cenobio Servitano de Játiva sirvió como ejemplo á la Viclarense, dada por el abad Juan á sus monjes; á la que despues formó este mismo santo doctor, siendo metropolitano de Sevilla, para que pudiesen practicarla hombres de ánimos débiles; y á la Complutense, que compuso San Fructuoso para los monasterios fundados por él, siendo cenobita, ó despues de su elevacion á la silla de Braga (6).

---

(1) Aguirre (El cardenal Don Fray José Sainz de). *Collectio maxima Conciliorum Hispaniae.*
Argaiz (Don Fray Gregorio). *Teatro monástico y obispos de España*
Berganza (Maestro Don Fray Francisco). *Antigüedades de España.*
Briz Martinez (Don Fray Juan). *Historia de San Juan de la Peña*
Perez (Don Fray José). *Disertationes ecclesiasticae.*
Sandoval (Don Fray Prudencio de). *Fundaciones de San Benito.*
Yepes (Don Fray Antonio). *Crónica general de la Órden de San Benito.*
Garibay (Estéban de). *Compendio historial.* Tom. I. Lib. VIII.
Mariana (Padre Juan de) *Historia general de España* Lib. V.
Morales (Ambrosio de). *Crónica general de España.* Lib. XI.
Saavedra Fajardo (Don Diego). *Corona gótica.* Part. I.

(2) Pulgar (Don Pedro Fernandez del). *Historia de Palencia.*

(3) Antonio (Don Nicolás). *Bibliotheca hispana vetus.* Lib. IV y V.

(4) Ferreras (Don Juan). *Sinopsis histórica cronológica de España.* Tom. III, V, XVI.

(5) *Memorias de la Real Academia de la Historia.* Tom VII, pág. 565 572.

(6) *Idem.* Pág. 573-574.

IV.

En la ruina de la monarquía visigoda no ahogaron las funestas ondas del Guadalete los bríos de los indomables Cántabros, ni el belicoso esfuerzo de los Celtíberos. Resueltos á conquistar su independencia contra los invasores mahometanos, que iban extendiendo su dominacion hasta los confines septentrionales de la Península española, prueban ya en las victoriosas jornadas de Covadonga y de Ainsa que ceden las numerosas falanges agarenas al patriótico empuje de unos cuantos héroes unidos por el espíritu religioso; y en los primeros años del siglo IX la lucha contra el poder musulman avanza sus líneas en Astúrias y en Sobrarbe, retrocediendo rara vez, y dando esperanzas de próximas y más trascendentales victorias en el sagrado empeño de la reconquista con el triunfo definitivo de la Cruz sobre la Media Luna.

Obispos propios tuvieron en Aragon y en Navarra los que alzaron el pendon de la independencia contra los invasores islamitas, formando reducidas diócesis, conforme á la estrechez de los cortos territorios por ellos dominados; y tambien los mozárabes alcanzaron tenerlos en comarcas donde imperaba la religion de Mahoma, siguiendo así muchos agarenos el ejemplo de Abdelasis, hijo del terrible Muza, que unido á la viuda de Rodrigo, la hermosa Egila ó Egilona, siempre se mostró propicio á los cristianos y tolerante con su culto. En los siglos VIII y IX existió ya obispo en Huesca, con forzosa residencia en las asperezas del Pirineo por los continuos azares de tan calamitosos tiempos; sede del prelado oscense fué la iglesia de Santa María de Sasave, situada en el valle de Hecho; más adelante cambió tan fragosas alturas por las del monasterio benedictino de San Pedro de Siresa; y cuando de esta célebre casa religiosa salieron, en el año 835, varios cenobitas para poblar la de Nuestra Señora de Alaon, en el territorio ribagorzano, asistieron á su ereccion, con los obispos de Jaca y de Urgel, los abades de Leire, de San Zacarías y de San Juan de la Peña, acompañados de otros varios monjes y eremitas del país, así como de otros puntos próximos de Francia (1).

La general corrupcion consiguiente á las turbulencias de los siglos X y XI, no impidió que la Iglesia española brillase con purísimos fulgores. Entre los años 915 y 922, fundado ya por el venerable abad Franquila el célebre monasterio de San Estéban de Ribas de Sil, florecia en su austero cláustro San Ausurio, que habia dejado la mitra de Orense por la vida de rígida penitencia. En la misma época principiaba el justo renombre de San Rosendo, prelado de Orense y monje de Celanova. Ocho santos obispos más, Bimarasio, de Orense; Gonzalo, Ossorio y Froalengo, de Coimbra; Servando, Viliulfo y Pelagio, de Iria; Alfonso, de Astorga; y Pedro, de ignorada diócesi, constituian por aquellos tiempos una brillante pléyade de la Iglesia de España. Pedro de Moroncin, obispo Iriense, pasa como autor de la tierna plegaria *Salve Regina.* Dos santos anacoretas, Froilan y Atilano, que ocupaban las sillas episcopales de Leon y de Zamora, purificaron sus diócesis con la eficaz influencia de insignes virtudes. Y para más extensa irradiacion del ejemplo edificante de tan ilustres varones en tan aciagas centurias, dirigen las iglesias de Castilla y de Galicia santos prelados que salen de los monasterios, y á la vez hacen observar en la vida cenobítica las mayores austeridades.

La iglesia de Urgel presenta, en el siglo XI tambien, dos obispos, oriundos de nobles estirpes, Ermengol y Odon, cuya fama de santidad fué grandísima, y llegó en el segundo, apenas trascurridos once años desde su muerte, á que le decretase culto público y fiesta particular su sucesor en la silla, en union con su cabildo, conforme á las prácticas usadas entónces por la Iglesia española en las beatificaciones de sus santos, no habiéndose reservado todavía la facultad de declararlas la Santa Sede.

Las relaciones de los austeros monjes con la sociedad civil, en todo el trascurso del siglo XI, ejercieron influencias civilizadoras, mediando humanitariamente para evitar luchas entre los príncipes cristianos, y favoreciendo el cultivo de las letras, el progreso de las artes y de la agricultura. El Bilbilitano Iñigo, que habia dejado su país natal

---

(1) Fuente (Don Vicente de la). *Historia eclesiástica de España.* Tomo II, pág. 65.

dominado por los sarracenos, buscando libertad y perfeccion cristiana en una cueva de las montañas de Jaca, sale, despues, de sus asperezas, á instancia de don Sancho el Mayor, para continuar la reforma del monasterio de Oña; y más adelante don Fernando I le une al abad García para que juntos aconsejen la paz á su turbulento hermano el Rey de Navarra, siendo en otras varias ocasiones medianeros contra la guerra, con la única salvaguardia de su báculo y de sus venerables canas. Otro monje, llamado Domingo y oriundo de Vizcaya, construye calzadas para comodidad de los peregrinos que iban á visitar el sepulcro de Santiago, llevando el sobrenombre que recuerda su inagotable caridad en favor de los viandantes; y á su ejemplo Juan de Ortega, tambien hoy venerado en los altares católicos, alza en Logroño y Nájera puentes, que todavía subsisten desafiando el paso destructor de los siglos (1). El sacerdote Paterno, viniendo de Oriente, encontró desamparada y sin abad la iglesia de Santa María del Puerto y sus cercanías faltas de moradores. «Principió al punto á trabajar con sus manos en dicho lugar, habilitando huertos, haciendo casas y viñas, plantando manzaneras; y juntó personas virtuosas y de buena vida, de diversos reinos, temerosas de Dios, y las hizo habitar con él, segun la caridad del Señor y su ayuda, mejorando de dia en dia sus terrenos y sus bienes (2).» En el puerto de Canfranc, próximo á Jaca, ya desde los últimos tiempos de la monarquía visigoda, existia en el monasterio de Santa Cristina *in summo portu* la hospitalaria *albergueria*, donde sus monjes asistian y guiaban á los peregrinos y á los pasajeros en aquellas escabrosas gargantas (3). En los cláustros tambien se habian refugiado los escasos restos del saber cristiano, cuando la invasion mahometana lanzó una gran parte de la poblacion española á las cordilleras más enriscadas; y en los monasterios del Pirineo halló San Eulogio, brillantísima lumbrera de la Iglesia mozárabe, varias obras del clasicismo. El famoso monje Gerberto, despues Silvestre II en la Sede Pontificia, iniciado en el cultivo de las letras por los Padres del monasterio de Aurillac, es enviado (964) al conde de Barcelona, Borrel II, por el abad Geraldo de San Sereno, para que estudiase en Cataluña las disciplinas liberales; encomiéndale el Conde al obispo Hatto, que lo era de Vich en este tiempo y gozaba merecida reputacion por su talento y su doctrina; y hermanado, en su escuela, con Joseph, Lupito y Bonfilo, á quienes guardó toda su vida entrañable afecto, muéstrase grandemente aprovechado en las artes ingénuas, y muy principalmente en las ciencias naturales (4). En los monasterios de la Rioja el abad Salvo componia himnos y oraciones para el rito mozárabe, mientras sus discípulos Vigila y Sarracino se dedicaban á estudios históricos y á sacar copias de la *Coleccion de Concilios de España*, que ha llegado hasta nosotros con el título de *Albeldense;* y á igual trabajo se dedicaba Vicente, presbítero, que legó á la posteridad la misma *Coleccion* en caractéres cúficos, y hoy guarda cuidadosa la Biblioteca escurialense de San Lorenzo (5).

V.

Cuando la Iglesia visigoda, diseminada por la invasion agarena, buscó asilo seguro en las vertientes del Pirineo, fueron multiplicándose los monasterios por Navarra, Aragon y Cataluña, segun lo permitian los azares de tan tristes épocas; y en los siglos IX y X existian ya muchos célebres, hasta en las comarcas de Castilla la Vieja, desafiando sus fervorosos cenobitas los incesantes peligros á que vivian expuestos, sufriendo no pocas veces el martirio, como sucedió en Cardeña con los doscientos monjes que lo habitaban en el año 834, y murieron á manos de

(1) Fuente (Don Vicente de la). *Historia eclesiástica de España*. Tomo II, pág. 153-159.

(2) «In tempore illo, cum regnaret Garcias Rex in Pampilona atque in Castela, fraterque ejus Ferdinandus in Legione, vel in Gallaetia, erat Ecclesia haec Sanctae Mariae, quod vocitatur Porti, deserta, absque abbate, vel habitatore. Advenerat itaque, inspirante Christo, causa orationis, et ex Orientis partibus, quidam Presbiter, vel peregrinus, nomen et Paternus qui etiam ipse Paternus Presbiter placuit ad ipsius Ecclesiae an ulla aumentare; atque coepit manibus in ipso loco laborare, vel hortos colere, domos fundare, vineas; vel pomiferos ponere, seu homines, atque fratres, ex diversis regionibus, Domini timentibus, coligere, et secum cum Domini charitate, et ejus juvamine, fecit habitare, et de die in dies terrenis, et ejus bona in melius.»

Munoz y Romero (Don Tomás). *Coleccion de fueros municipales y cartas pueblas de los reinos de Castilla, Leon, Corona de Aragon y Navarra.* Tom. I, pág. 189.

(3) Huesca (R. P. Fray Ramon de). *Teatro histórico de las iglesias del Reino de Aragon.* Tom. VIII, pág. 300-318.

(4) Rios (Don José Amador de los). *Historia crítica de la literatura española.* Tom. II, pág. 270-273.

(5) Fuente (Don Vicente de la). *Historia eclesiástica de España.* Tom. II, pág. 162.

los fanáticos y crueles soldados del caudillo musulman Acefa (1). A ejemplo del infatigable fundador que habia llegado á edificar doce monasterios en Monte Casino (2), los hijos del *gran monje de Occidente* iban extendiendo los religiosos institutos por España con el poderoso influjo de la famosa *regla* benedictina, segun eran empujados los agarenos á los territorios del Sur de la Península; y corriendo el siglo x, adelantada la reconquista del suelo castellano, fundáronse los de Arlanza, Sahagun, Albelda, y otros varios que lograron justa fama.

De mucho más antigua fecha se gloría el célebre de San Millan de la Cogulla, asegurándose que no fué profanado, ni destruido en la invasion de los árabes, ni manchado ántes por los errores de Arrio, y aduciendo como pruebas de su antigüedad para declararle solar primitivo de la Órden de San Benito en España, que allí existian libros escritos en la décima centuria y en tiempos anteriores, trasladados al Escorial en posteriores épocas, por no saber estimarlos sus modernos cenobitas, ó por complacer á Felipe II que los habia pedido, sobre demostrarlo así tambien la traza y obra de su templo con las inscripciones sepulcrales allí reunidas, referentes á remotísimas datas (3). Tiene su asiento tan célebre casa religiosa en una tierra, que es como un gajo de una altísima montaña, que ahora llaman de San Llorente, por una ermita dedicada al mártir aragonés Lorenzo, en la cumbre de ella. Descúbrese desde allí más tierra que los ojos pueden ver. Jamás le falta nieve. Son grandes los valles formados por aquellas montañas. A la parte del Poniente corren y salen dellas los montes de Oca, y á la del Mediodía los de Valvanera, que antiguamente llamaron Duracos, donde tiene su orígen el Duero; y van estos montes, como un alto muro, ciñendo lo que ahora llamamos Castilla la Vieja, hasta llegar á Segovia, Ávila y Portugal (4). Documentos, cuya no segura fecha se remonta al año 934 (5), declaran los célebres *votos* del heróico Fernan Gonzalez, fundador verdadero de la monarquía castellana, trás la gloriosísima victoria de Simancas, por los cuales se impuso un tributo cuantioso, perpétuo, á los pueblos de Castilla en favor del monasterio Emilianense (6), atestiguando su grandísima importancia. Las circunstanciadas descripciones del retablo principal de su templo (7) representando pasajes de la vida de la Vírgen María y milagros hechos por el santo fundador del cenobio; la noticia de varios sepulcros de reinas de Navarra, á cuyas cenizas se dió allí postrero asilo (8); las noticias de la preciosa arca, que al artífice Aparicio se mandó labrar para que tuviesen colocacion digna las reliquias del santo abad venerado por los

---

(1) Sandoval (M. Fray Prudencio de). *Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso Padre San Benito, que los Reyes de España fundaron y dotaron.* Fol. 37

(2) Fueron éstos el de San Clemente, en el sitio llamado Columbaria; el de los Santos Cosme y Damian, posteriormente de San Benito y Santa Escolástica, cabeza de toda la abadía de Sublaco; el de San Miguel, el de San Donato, que dió á San Benito Testulo Patricio, con todo el territorio de Sublaco; el de Santa María de Morrebeta, por otro nombre llamado de la Porciúncula, de donde tomó nombre, más adelante, San Francisco de Asís; los de San Juan, San Jerónimo, Vita aeterna y San Victoriano; el de Trebarum, cerca de una ciudad hoy arruinada, el de Sublaco, que ántes se llamó de San Ángel, y el de Roca de Bote.

Sandoval. *Ob. cit.* Fol. 14-16

(3) Nos parece oportuno insertar aquí lo que acerca de la forma de la iglesia de San Millan dice el Prior perpétuo de San Juan el Real de Naranco, en la obra suya de las *Fundaciones*, ya citada más arriba varias veces, y á la cual hemos de referirnos con frecuencia en el curso de este escrito. «..... Tiene dos naves con siete pilares de piedra muy antiguos, que sustentan todo el edificio. Encima de estos pilares sube una pared, como cuatro ó cinco varas al tejado: en la pared estan cinco ventanas, que por ellas no entra luz, ni puede, que de esta manera tan tosca edificaron en España en los tiempos muy antiguos. Tiene toda la iglesia de ancho treinta y dos piés, y de largo sesenta y dos. Están estas dos naves arrimadas á un peñasco que mira al Mediodía, algo caido al Setentrion. En la qual dicha peña están tres capillas metidas debajo della. En la pimera, que está junto al altar mayor, al lado del Evangelio está el altar de San Pedro y San Pablo, con otras figuras.....: y en la misma peña está un osario en un vacío della, á manera de sepulcro. Luégo más abajo está otra capilla en la misma peña de diezioclio piés de largo y catorce de ancho, con una reja de hierro bien labrada, aunque á lo viejo. En esta capilla está un altar á la cabecera, y en lo último della está el sepulcro de San Millan en esta manera.

En medio de dicha capilla, más abajo del altar, está otra reja de hierro, de dos varas, poco más ó ménos de alto, con una portezuola de la misma reja cerrada con llave, y dentro está el sepulcro del santo, cubierto con paños de seda. En la tapa desta sepultura, que es una gran arca de piedra, está una figura grande, relevada, de un viejo muy venerable, vestido de sacerdote, con una cruz en los pechos. Y es la piedra desta arca y figura, de color entre negro y pardo, que parece alabastro. Tiene nueve figuras, alrededor de relieve, hincadas de rodillas, con libros en las manos, como que están rezando: otras estan gastadas; una hay que al parecer es el Santo que está diciendo misa.»

(4) Idem. *Ob. cit.* Fol. 2.

(5) *Índice de los documentos procedentes de los monasterios y conventos suprimidos, que se conservan en el archivo de la Real Academia de la Historia.* Seccion primera. Castilla y Leon. Tomo I, pág. 235-242.

(6) *No segura* hemos llamado la data del documento en que se hallan los *votos* del conde de Castilla, Fernan Gonzalez, con el disputado tributo concedido en ellos al monasterio de San Millan de la Cogolla, porque ni es incontestable su legitimidad, ni faltan motivos para combatirla con poderosas razones. Nuestro muy querido amigo, compañero que fué de tareas en la comision de Córtes, Fueros y Cartas pueblas de España de la Real Academia de la Historia y hoy de profesion en el Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, docto jefe del Archivo general del antiguo Reino de Valencia, D. Miguel Velasco, dilucidó con elevado criterio el valor que debe darse al documento de la era 972, en sus *Observaciones crítico-paleográficas, sobre el privilegio de los votos del Conde Fernan Gonzalez*, publicadas por apéndice segundo, en el *Índice de los documentos procedentes de los monasterios suprimidos,* citado más arriba, cuyo primer tomo dio á luz la Academia en 1861; y á su página 410 y siguientes remitimos á los lectores deseosos de conocer la perspícua disquisicion en que se aquilatan los caracteres del privilegio, y se apuntan terminantes conclusiones sobre su autenticidad y su fecha.

(7) Sandoval. *Ob. cit.* Fol. 21 vuelto, 22.

(8) Idem. *Id.* Fol. 23.

monarcas españoles (1); todo esto prueba la justa nombradía y la creciente devocion que inspiraba el antiquísimo y famoso monasterio Emilianense de Suso. Desde que en el año 1033 don Sancho el Mayor alzó las reliquias del glorioso San Millan para colocarlas en el arca, cuya rica cubierta revelaba los cuantiosos donativos dedicados á su primorosa construccion, el sagrado depósito permaneció sobre el altar mayor de la iglesia que más arriba queda descrita en una nota; y tan solo en el reinado de su hijo don García Sanchez, algunos años más adelante (1053), convertida la enfermería del antiguo, principal convento en el nuevo cenobio de Yuso, fueron colocadas las veneradas reliquias de su templo (2).

En la famosa casa religiosa de San Millan de Suso, fué donde Santo Domingo de Silos aspiró á la perfeccion cristiana, tomando el hábito de monje, al cumplir los 30 años, segun indica uno de los historiadores de sus hechos (3); pero ántes dejemos que la musa castellana, por boca de Berceo, refiera la vida del bienaventurado, en los años anteriores.

«Sennor Sancto Domingo, dizlo la escriptura,
Natural fué de Cannas, non de bassa natura,
Lealmente fué fecho á toda derechura,
De todo muy derecho, sin nulla depresura.

. . . .

Servie á los parientes de toda voluntad,
Mostraba contra ellos toda humildad,
Traie, maguer ninnuello, tan grand simplicidad,
Que se maravillaba toda la vecindad.
De risos, nin de iuegos avie poco cuidado,
A los que los usaban avieles poco grado;
Maguer de pocos dias, era muy mesurado,
De grandes y de chicos era mucho amado.

. . . .

El Sancto Pastorciello, ninno de buenas mannas,
Andando con so grey por término de Cannas,
Asmó de ser clerigo, saber buenas fazannas,
Por vevir onesto con mas limpias campannas.
Plogó á los parientes, quando lo entendieron,
Cambiaronle el habito, et otro meior le dieron,
Buscaronle maestro, el meior que pudieron,
Llevaronlo á la Eglesia, á Dios le ofrecieron.

. . . .

Fué alzado el mozo, pleno de bendicion,
Salló á mancebia, yxio Sancto varon,
Facie Dios por él mucho, oye su oracion,
Fué salliendo á fuera la luz del corazon.

. . . .

El obispo de la tierra oyó deste christiano,
Por quanto era suyo, tovose por lozano,
Mandol prender las órdenes, diogelas de su mano,
Fué en pocos de tiempos fecho Missa Cantano.

. . . .

(1) «Don Sancho el Mayor, que fué uno de los señalados príncipes que ha tenido España, rey de Navarra, Castilla y Aragon, determinó elevar las reliquias de este Santo. Para esto mandó hacer una riquísima arca de oro y de marfil: en la qual de figura de relieue hizo poner algunas historias de la vida del Santo, como la escriuió San Braulio. . . . . . Es el arca de madera, y está cubierta de chapas de oro fino, y labrada de marfil, talladas en él muchas imágenes, sembradas por toda ella muchas piedras preciosas, y otras de cristal muy grandes, rubíes, esmeraldas y otras que no conocemos, y parecen de valor. La arca es de vara y media de largo, y de alto cinco sesmas: en ella está labrada la historia dicha de San Millan en veintidos quadros, ó compartimientos, que están por todo el cuerpo de ella, y otro que está en el frontispicio del arca»... etc.

Idem. *Id.* Fol. 23 vuelto.

(2) Idem. *Id.* Fol. 28.

(3) Vergara (P. Fray Sebastian de). *Vida y milagros del Thaumaturgo Español, Moyses segundo, Santo Domingo Manso, Abad benedictino, reparador de el Real Monasterio de Silos.* Pág. 8.

Tal era como plata, mozo casto gradero,
La plata tornó oro quando fué Epistolero,
El oro margarita quando fué Evangelistero,
Quando subió á preste semeió al Lucero.

. . . .

El Sacerdot precioso, en qui todos fiaban,
Desamparó á Cannas, do mucho lo amaban
Parientes, et amigos qui mucho li costaban,
Alzose á los yermos, do omes non moraban.

. . . .

Sufriendo vida dura, yaciendo en mal lecho,
Prendie el ome bueno de sus carnes derecho,
El mortal enemigo sediel en su asecho,
Destas aflicciones aviel grand despecho.

. . . .

Por amor que viviese aun en mayor penitencia,
Et non ficiesse nada á menos de licencia,
Asmó de ferse Monge, é fer obediencia,
Que fuesse travado fora de su potencia.

. . . .

Descendió de los yermos el confessor onrrado,
Vino á San Millan, logar bien ordenado,
Demandó la Mongia, dierongela de grado,
Fó bien se acordasse la fin á este estado.
Priso bien la órden el novel caballero
Andando en conviento exó muy buen claustrero,
Manso, et avenido, sabrosso compannero,
Humillose en fechos, en dichos verdadero.

. . . .

A él cataban todos como á un bon espeio,
Ca yasie grand tesoro so el su buen pelleio,
Por padre lo cataban esse sancto conceio,
Foras algun maliello, que valie poquilleio (1).»

No bastaron á Domingo las admirables prendas de virtud que formaban su carácter para impedir que algun compañero *maliello* pidiese mayores pruebas de su omnímoda humildad, base de raras perfecciones y seguro camino de incondicional obediencia en los más penosos deberes, tal vez con el envidioso deseo de descubrir una flaqueza en el ánimo de tan austero cenobita. Oyó el abad la peticion; reunió á los monjes en consulta; y del acuerdo del mayor número resultó el precepto de que volviera á su patria Cañas, donde la entereza de su alma triunfaría de todos los humanos inconvenientes, para restablecer el arruinado convento de Santa María (2).

«Ixió del Monesterio el Sennor á amidos,
Despidiose de todos los sus Fraires queridos,
Los que bien lo amaban fincaban doloridos,
Los que lo bastecieron ya eran repentidos.
Fué á Sancta María el baron benedicto,
Non falló pan en ella, nin otro ningun victo,
Demandaba almosna como romero fito,
Todos le daban algo, qui media, qui zatico.
Con Dios, et la Gloriosa, et la creencia sana,

(1) *Coleccion de poesías castellanas, anteriores al siglo* XV. Ilustradas con algunas notas é índice de voces anticuadas, por Don Thomás Antonio Sanchez. Tom. II, pág. 1-12.
(2) Vergara. *Ob. cit.*, pág. 10-15.

Vienele buena cosa de ofrenda cutiana,
De noche era pobre, rico á la mannana,
Bien partie la ganancia con essa yent christiana.
El varon de buen seso por la ley compir,
Queriendo de lacerio de sus manos vevir,
Empezó á labrar por dexar de pedir.
Ca era grave cosa para él de sofrir.
Meioró en las casas, et ensanchó heredades,
Compuso la Eglesia (esto bien lo creades)
De libros, et de ropas, et de muchas bondades,
Sufrió en este comedio muchas adversidades.
. . . .
Fué en pocos de annos la casa arreada,
De labor de ganados assaz bien aguisada,
Ya trovaban en ella los mezquinos posada,
Por él fué, Deo gracias, la Eglesia sagrada (1).

Como se divulgaron rápidamente las maravillas que habia llevado á término en Cañas Domingo, llegó tambien la noticia de sus crecientes virtudes al monasterio de San Millan, y resolvió su abad que volviese á ser ejemplo de sus monjes.

«Embiaron por elli luego los companneros,
Rogar non se dexaron mucho los mensayeros,
Obedesció él luego á los dichos primeros,
Abrieronle las puertas de grado los porteros (2).»

Y apenas habia pisado los umbrales, cuando fué elegido prior por voto unánime de la comunidad, gloriosa de tenerle por prelado.

Pruebas de varonil entereza dió al contrarestar las codiciosas pretensiones del rey de Navarra, don García, sobre las alhajas del monasterio, durante su priorato; pero esa fuerza rarísima y sólo propia de ánimos íntegros y virtuosos, le valió que el abad le enviase á vivir en una granjilla donde tan solo moraban tres compañeros, para dar al supuestamente ofendido monarca la satisfaccion que apetecia, facilitándole ulteriores y más fructuosos desacatos contra los bienes del monasterio. No cesó don García en su mala voluntad á Domingo, declarada en duras y falsas acriminaciones.

«Rey, dixo el Monje, si tal es mi ventura,
Que non pueda contigo aun vida segura,
Dexar quiero tu tierra por foir amargura,
Iré buscar do viva contra Estramadura (3);»

Despidióse poco despues de sus compañeros; recibió la bendicion del abad, abandonó la Rioja sin consuelo humano, pero con la seguridad de la proteccion divina; y así que llegó á Búrgos, el rey de Castilla don Fernando le prodigó todo linaje de honores debidos á su fama de santidad insigne, y de acuerdo con los primeros magnates y prelados de su corte, resolvió encomendarle la prelacía del monasterio de Silos, ántes celebrado por austeras virtudes y pingües haberes, cercano á la última ruina, y en suma pobreza cuando corria el año cuarenta y uno de la undécima centuria, época en que principió Domingo la nueva fundacion de tan ilustre cenobio (4).

(1) *Coleccion de poesías castellanas, anteriores al siglo* XV. Pág. 14 y 15.
(2) *Idem de id.* Pág. 15 y 16.
(3) *Idem de id.* Pág. 23 y 24.
(4) *Biografía eclesiástica completa.* Tom. IV, pág. 844

«En tierra de Carazo, si oyestes contar,
Una cabeza alta, famado Castellar,
Havie un monesterio, que fue rico logar,
Mas era tan caido que se querie ermar.
Solie de Monjes Negros vevir y bon conviento,
De cuyo ministerio avie Dios pagamiento,
Mas era de tal guisa demudado el viento,
Que fascas non avien ningun sostenimiento.
Todo esti menoscabo, esta tan grand fallencia,
Viene por mal recabdo, et por grand negligencia,
Ca avie enna casa puesto Dios tal sentencia
Pora Sancto Domingo dar honorificencia.
Pero avie en casa aun Monjes, y á quantos,
Que facien bona vida, et eran omes sanctos,
Estos eran bien pobres de sayas et de mantos,
Quando avien comido fincaban no muy fartos (1).»

Esta sencilla descripcion de Gonzalo de Berceo revela en toda su triste verdad el estado infeliz del monasterio de Silos cuando llegó su abad Domingo; pero no trascurrieron muchos años, cuando ya, segun afirma un diligente y concienzudo historiador de la Orden de San Benito, aquella casa religiosa, con tan eficaz amparo y solícito gobierno, habia crecido tanto en edificios, rentas, posesiones y observancia, que podia competir con las más ricas y austeras, siendo su abad un santo, y teniendo el señorío de la villa de Silos, de Sangüesa y su castillo con el Burgo nuevo y viejo, de Cubillas, de Valnegral, de Villanueva y de Xarama, con jurisdiccion en varios lugares (2).

Sus abades fueron siempre muy respetados y distinguidos en el reino, usando mitra, báculo y demás insignias pontificales; firmaban con los obispos y los ricos-hombres en los privilegios y escrituras de los reyes, como lo hizo Domingo en una carta de donacion, otorgada por don Fernando *el Magno* en favor del obispo de Búrgos D. Gomez en el año 1045, y en otros muchos documentos de la misma época; asistian á los concilios de nuestra España, y estaban exentos de toda jurisdiccion ordinaria, dependiendo inmediatamente de la del Romano Pontífice (3).

Treinta y tres años llevaba el monje Domingo haciendo florecer el Silense monasterio en observante austeridad y en prosperidades, con la eficacia del ejemplo y con la veneracion que le daban los pueblos, por su maravillosa doctrina y sus excelsas virtudes, cuando acometido de mortal accidente, conoció que se acercaba el fin de su vida, término de sus trabajos, y fué á gozar de la eterna, en 20 de Diciembre del año 1073, entre los justos.

«Los Monjes, e los pueblos facien muy grand planto,
Diciendo que faremos del nuestro Padre Santo?
Todos enna su muerte prendemos grand quebranto,
Nunqua mas fallaremos pora nos tan buen manto.
Fó cerrando los oios el Sancto Confessor,
Apretó bien sus labros, non vidiestes meior,
Alçó ambas las manos á Dios nuestro Sennor,
Rendio á él la alma á muy grand su sabor.
. . . .
Los Monjes de la casa cansos e doloridos,
Aguisaron el cuerpo como eran nodridos,
Ficieronle mortaia de sus mismos vestidos,
Daban por los corrales los pobres apellidos.
El cuerpo glorioso cuando fué adobado,

(1) *Coleccion de poesías castellanas*, ya cit. Tom II, pág. 24 y 25.
(2) Yepes (M. Fray Antonio de). *Corónica general de la Orden de San Benito.* Tom. IV, fol. 374 vuelto. (Puede verse la Escritura ó *Privilegio del Rey Don Alonso VII, llamado el Emperador de España, en favor del Monasterio de Santo Domingo de Silos y de San Martin de Madrid*, que se halla en el mismo tomo, fol. 458.)
(3) Castro (P. M. Fray Juan de). *El glorioso Thaumaturgo español, Redemptor de Cautivos, Santo Domingo de Sylos, Abad y Confesor.* Pág. 290 y 291.

Llevaronle á la Eglesia por seer mas onrrado,
Fó mucho sacrificio por él á Dios cantado,
A él non facie mengua, mas avie Dios end grado.
  Avia un grand conviento de personas granadas,
Abbades, e Priores, Monjes de sus possadas,
De otras clerecias assaz grandes mesnadas,
De Pueblos e de pobres adur serien contadas.
  Condesaron el cuerpo, deronle sepultura,
Cubrió tierra á tierra, como es su natura,
Metieron grand tesoro en muy grand angostura,
Lucerna de grand lumne en lenterna oscura (1).»

VI.

De los bienaventurados que cuenta en sus gloriosos anales la Iglesia española, hasta el fin de la duodécima centuria, es uno de los que más general devocion inspiraron, en las comarcas de la Península, Santo Domingo de Silos. Llenos están los cronicones eclesiásticos en España de venerandos nombres, célebres en las penitentes austeridades de los monasterios, famosos en las tareas apostólicas de las iglesias, glorificados por el sacrificio de la propia vida en los hispanos martirologios; y sin embargo, alcanzaron pocos que instaurasen con su advocacion tantos conventos, tantos templos parroquiales, tantos santuarios y tantas ermitas, en el trascurso de trescientos años. Sevilla, Toledo, Madrid (2), Cuenca, Córdoba, Segovia, Salamanca, Alcázar de Huete (3), Toro, Arévalo (4), Palomares, Ávila (5), Montalvo, Trejuncos, Caracenilla, Tribaldos, Pedraza, Olias, Sangüesa, y otros puntos, lo comprueban en los dominios de las coronas de Castilla y de Navarra; y en los de la corona de Aragon, algunos no muy distantes de la diócesis burgense, no son pocos los templos y las ermitas levantados al santo abad de Silos, existiendo en la comunidad de Daroca la iglesia parroquial de Lechago, y en la ciudad que fué su cabeza, el templo donde se guardaba la pintura (6), objeto de estos apuntes.

«Datos de oscura vaguedad contienen los poquísimos documentos, que, bajo cualquier sentido, se refieren á la existencia de Daroca poco despues de haber sido cobrada por las huestes de Alfonso I. Y no son más claros los que tocan al establecimiento primitivo de sus iglesias, tan controvertido, al espirar el siglo XVII, por interesados fines, entre los prebendados de su colegiata y los racioneros de sus parroquias; pero era costumbre religiosa y necesidad civil, entónces, extinguir el culto de Mahoma, restituyendo el de Cristo, Dios verdadero, y á semejanza de lo que se habia hecho en Zaragoza despues de su conquista, debió su insigne obispo, D. Pedro Librana, que iba en compa-

---

(1) *Coleccion de poesías castellanas*, ya cit. Tom. II, pág. 66-68.

(2) «Assi mismo ay un Monasterio insigne de monjas Dominicas en Madrid, que aora llaman Santo Domingo el Real, cuyo fundador fué Santo Domingo, padre de los Predicadores; y es cosa cierta, que no le auia de dedicar á su nombre, sino que fué la inuocacion á Santo Domingo de Silos.» Yepes. *Ob. cit.* Tom. IV, fol. 376.

(3) «Assi mismo la iglesía de la villa de Almonaci y la iglesia de Alcaçar de Hueto, están consagradas con el nombre de Santo Domingo de Silos, y en los retablos se veen milagros desto glorioso Santo, indicio manifiesto de que están consagrados á honor de Santo Domingo el Abad.» Yepes. *Ob. cit.* Tom. IV, fol. 376 vuelto.

(4) «Lo es assi mismo la Iglesia Principal de la villa de Aréualo, donde están pintadas sus armas [las de Santo Domingo], bien conocidas en España, que son un báculo con unos grillos atrauesados, blason que ha ganado [el Santo], porque siendo abad de su conuento, y despues de muerto, hizo infinitos milagros, quebrando las cadenas, y grillos, y libertando infinitos presos del poder de los moros.» Yepes. *Ob. cit.* Tom. IV, fol. 376 vuelto.

(5) «..... Engaño ha auido en la ciudad de Auila, en donde ay una Parroquia con el nombre de Santo Domingo, y han creydo, y creen muchos, que se llama asi por el padre de los Predicadores, y se haze euidencia ser esto falso, por una piedra que pone por testigo Fray Luys Ariz, hallada en la iglesia de Santo Domingo de Auila, que está en la pared principal de la naue del altar del Crucifixo, la qual dize desta manera: *Presidiendo la silla Episcopal de la Santa Iglesia de Auila Don Pedro, consagró esta iglesia, por reuerencia del glorioso confessor Santo Domingo, en la qual están las reliquias de los Santos martyres Iusto y Pastor, San Sebastian, y San Sixto Obispo, Papa y martyr, en la Era de mil y doscientos y quarenta.* La Era que señala esta lápida, ó inscripcion, viene á ser el año de Christo mil y dozientos y dos, en que Santo Domingo viuia y viuió muchos años despues de la fecha de la inscripcion: y assi el Obispo Don Pedro no pudo dedicar la iglesia á Santo Domingo, padre de los Predicadores, por lo qual es cierto, y euidente, que la consagró á Santo Domingo de Silos.» Yepes. *Ob. cit.* Tom. IV, fol. 376 vuelto y 377.

(6) Castro. *Ob. cit.* Pág. 121-126.

ñía del Rey cuando se tomó á Daroca, purificar la mezquita de los musulmanes y constituir en ella el culto cristiano para los nuevos pobladores.» Con estas breves frases compendiamos en otro lugar (1) lo que acerca de la organizacion del estado eclesiástico de la antigua villa sentada en las márgenes del Jiloca puede indicarse, mediando el siglo duodécimo; y poco añadiremos aquí, áun rebuscando antecedentes para claridad de tan oscuras épocas, en cuantas fuentes locales conocemos.

Las franquicias de la carta-puebla (2), que le otorgó don Ramon Berenguer IV en 1142, daban importancia grande al estado civil y al eclesiástico de la nueva poblacion cristiana, precisamente cuando el príncipe de Aragon retiraba la frontera del reino desde Monreal á Daroca, por la fortaleza de sus presidios, considerados ya entónces inexpugnables, que habian de ser firmísimo baluarte de la reconquista; y el mayor número de los habitantes de las comarcas, que quedaron entónces expuestas á las correrías devastadoras de los musulmanes, buscó refugio dentro de las murallas Darocenses, contándose tambien entre los acogidos los párrocos y sacerdotes, como cabezas de aquellas emigradas feligresías. El nuevo vecindario de la pujante villa dificultó, muy en breve, los servicios espirituales del clero, contando con una sola iglesia; la esperanza que tenian los clérigos de volver á sus lugares, cuando se asegurase aquel territorio, no destruia la necesidad apremiante del correspondiente culto divino y de la administracion oportuna de los sacramentos; y á poco se contaron dentro del amurallado recinto nueve templos erigidos por el fervor de la gente foránea, y tres parroquias castrenses para los que vivian en el duro ejercicio de la milicia, no contando una particular de los caballeros del Temple dentro de su propia casa. Entre las erigidas por los feligreses forasteros, contábase la de Santo Domingo de Silos.

Más afortunadas que las de San Lorenzo, San Martin de la Parra y San Valero, cuyas decrecientes feligresías habian permitido el paso á la destruccion, en el trascurso de los siglos, con la cuasi total carencia de culto; ménos expuesta al abandono local que la de Santa Lucía, despues de la desaparicion de los Templarios, en cuyo convento se habia erigido para uso particular de los religiosos de la célebre Orden; libre de ciertos azares en las guerras contra los sectarios del islamismo y en las luchas intestinas que han aniquilado, cuasi de continuo, las infelices comarcas españolas, ocasion sin duda, de la ruina de las tres parroquias castrenses de San Cristóbal, Santas Justa y Rufina y San Jorge; no tan bien situada como las de San Pedro y San Andrés, derruidas en el segundo tercio de la presente centuria, tan impiamente ávido, á no breves intervalos, de inmotivadas demoliciones religiosas; la iglesia de Santo Domingo de Silos subsiste hoy en la ciudad de Daroca con su importante feligresía, y celebra el culto católico segun lo permiten los escasos recursos de la piedad privada con las multiplicadas penurias del Erario. Pero su fábrica sufrió deplorable trasformacion durante la funesta centuria décimasétima, tan ciegamente sañosa contra las admirables, venerandas construcciones de la Edad-media, que osadamente denominó *bárbaras y á lo gótico*, con alardes de olímpico desprecio; y bastará, como prueba, indicar tan sólo que su vituperable afan de injustificados trueques arquitectónicos cambió la forma de las naves, quitándoles los caractéres propios de la primitiva traza; convirtió el pié del templo en textero principal, colocando en aquel inferior lienzo el tabernáculo, que flanqueó despues, estrechándolo, con dos pesados muros, límite del presbiterio; redujo á coro, que corona el balcon del órgano y festonean, en último remate, los cañones de su variada trompetería, el ábside primitivo, cabeza del templo, segun el recto sentido artístico en perspícuas inspiraciones; y por fin, con mano irreverente, arrancó de su sagrado lugar los retablos ojivales, digno decorado interior de la parte principal, antigua, en la maltrecha parroquia, cuyos preciosos restos revelan la vigorosa y artística vitalidad del arte románico con sus macizas impostas, sus firmes columnas, sus sencillas ménsulas, sus numerosos arcos, sus avanzados canecillos, y sus ventanas de sóbrias líneas y simétricas labores. Despues de indicar estos hechos, no ha de causar sorpresa que pendiese, cuasi olvidado, y cubierto de telarañas, en la pared polvorosa de un cuartucho próximo á la sacristía de la iglesia parroquial de Santo Domingo, el precioso cuadro que representa al bienaventurado abad de Silos (3), y es hoy una de las más interesantes joyas artísticas que cuenta el Museo Arqueológico Nacional en sus salones y galerías. Intentemos describirle.

---

(1) *Museo Español de Antigüedades.* Tom. II, pág. 419.
(2) Muñoz y Romero. *Colecc. cit.* Tom. I, pág. 534 y siguientes.
(3) Vease la lámina cromolitografiada, que reproduce la pintura y sus accesorios con patente semejanza, venciendo las dificultades de tan complicado trasunto.

VII.

Sobre dorado y liso fondo campea rico sillon abacial, cuyos finos detalles y delicada mano de obra corresponden al estilo ojival florido que predominaba en la segunda mitad de la décimaquinta centuria.

Dos elegantes pináculos de tres cuerpos, festoneados con ligeras pilastrillas, molduras en talús, sencillos gabletes y rizadas hojas, con remates de sueltos grumos, avanzan como formando esbeltos botareles, uniéndose al espaldar de la silla.

Ocupa el espacio que corresponde al vacío de los brazos del grandioso sitial, calada y graciosa arquería de gemelas ventanas con trilobado adorno, cuyo arbotante forman unidos y delgados baquetones.

Hermosa combinacion de arcos simétricos, que realzan flamígeras líneas de oro brillante, llena el centro del respaldo, de color oscuro, cerrándolo dos esbeltos pináculos, y embelleciéndolo menudo adorno mudejar, en el que, segun parece, se propuso imitar el artista trabajo de menuda taracea.

Dos lados diagonales con repetidas escocias que perfilan seis hojas zarpadas, forman el nuevo remate angular del cuerpo central del sillon; y, como coronándolo, álzase airosamente ligerísimo templete, que trunca el vértice del ángulo para realzar con esbeltez admirable todo el piramidal conjunto de tan magnífico mueble.

Siete matronas, representando las virtudes teologales y cardinales, constituyen el espiritual cortejo del santo abad de Silos, como compañeras inseparables de su vida.

Sobre dorada repisa, que graciosamente sale del truncado vértice angular de la parte más alta del sillon, como en forma de acrotera, se ve sentada la Caridad sobre llamas de divino fuego, coronada, cubierta con rico manto azul, recamado de lujosas bandas de oro y pedrería, luciendo túnica interior de rojo tinte con labor áurea, que acoge con sus manos á dos penitentes, puestos de rodillas á sus piés, amparada bajo un sencillo doselete sostenido por esbeltas columnas.

Al costado derecho, elegante doselete de tres cuerpos, con agujas adornadas de frondas en sus aristas, rematando en un pellon, enriquece el magnífico sitial. Simulan sus dos cuerpos superiores caladas ventanas gemelas, apoyadas en más recargada composicion de fascicular adorno, cuya parte inferior presenta graciosos arquitos trilobados formando el edículo, amparo de la bella figura que representa la Fé Cristiana, de pié sobre umbelada repisa. Símbolo majestuoso, en lo humano, de la Iglesia, lleva en la diestra rica dorada cruz, y sostiene con la siniestra el cáliz de la comunion católica. Blanca tiara con deslumbradora pedrería cubre su cabeza; y capa de color azul, en bello plegado, con bandas áureas, que sujeta en el pecho esmaltado broche, deja descubierta su purpúrea túnica, en cuya estofa brilla rica labor de oro.

Al costado izquierdo del sillon abacial otro doselete, labrado en idéntica forma y con igual primor abierto, que el descrito en las anteriores líneas, protege la interesante matrona que representa la Esperanza, la más bella de las virtudes santificadas por el cristianismo. Apoya su mano en el tronco de un árbol lleno de frondosas, jóvenes ramas, de vivo color verde, y del mismo tinte es el sencillo y elegante manto que cubre su roja y áurea túnica. Bello tocado de oro adorna su cabeza movida con singular gracia.

En armónico descenso y con idénticos primores en la mano de obra del grandioso sitial, tan maestramente trasladado á la tabla que intentamos describir, se presentan á la vista, llenando espacios en los primeros términos, cuatro compartimientos coronados de marquesinas y umbelas, que sirven de amparo á cuatro bien movidas figuras, representando las virtudes cardinales Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza.

A la diestra del santo abad de Silos y en sitio de preferente altura, se halla la Justicia con los significativos emblemas del recto juicio y del rigor legal que constituyen su propia naturaleza. Ciñe su frente flordelisada corona, y campea su bello rostro sobre ondeante y rubia cabellera. Veste de rojo terciopelo, guarnecida de armiños, y con estudio plegada, deja ver la sencilla túnica de color azul, y el corpiño del mismo matiz, de cuyos hombros despréndense abiertas grandes mangas de tisú, en armonia con el áureo calzado que descubre.

Sobre adornada repisa, y bajo la umbela que sostiene á la severa matrona del peso y de la espada, preséntase con

firme continente la Fortaleza, hiriendo con tajante acero y vigoroso empuje al enemigo del género humano y alzando compasiva y protegiendo poderosa un justo. Corona de finos brazos sobre tocado de terciopelo carmesí, que orlan labor y ribetes áureos, cubre su cabeza, y vueltas caidas de trenzas enlazadas por hábil mano, completan su atavío. Régio manto verde con áureas bandas sembradas de pedrería, cae de sus hombros. Blanco peto de armiño revela las bellas líneas de tan gallarda matrona, y rozagante falda de terciopelo carmesí termina con armiñado remate su rica vestimenta.

A la siniestra del bienaventurado cenobita, en el compartimiento que se alza por igual altura del de la matrona de la espada y del peso, llena su respectivo doselete, de idéntica talla al correspondiente del opuesto lado, la Prudencia, fijando su atencion reflexiva en un libro abierto, por su mano izquierda sostenido, y llevando en la derecha labrado blandon emblemático. Ciñe su cabeza grandioso tocado de oro, y como indicada con ligeros toques sencillísima corona, de la cual sale con graciosa modestia blanca toca, que circunda su sereno semblante. Pende de su espalda ligero manto, y carmesí corpiño de terciopelo, adornado ricamente, cae con elegante sencillez sobre la túnica encarnada de tan hermosa figura.

En el compartimiento inferior del mismo lado, con simétrica correspondencia al del opuesto, aparece la Templanza. Cubre su cabeza bien labrada corona con asiento en blanquísima toca volada. Su vestido negro guarnecido con pieles, sujeto á la cintura con ceñidor carmesí recogido en bellos pliegues al costado izquierdo, permite ver la túnica roja con preciosa labor áurea, cuyo ancho remate de albo armiño resalta sobre negro calzado. Lleva en una mano un tazon de oro con vino, y vierte con la otra el agua de un jarro en el rojizo líquido para templar su fuerza.

Con imponente y serena majestad ocupa el centro de tan primorosa tabla la nobilísima figura de Santo Domingo de Silos. Sobre dorada tarima, con perfiles de bello dibujo mudejar, que orla tambien el respaldo del sillon, imitando delicada taracea, como anteriormente se indicó, se alza el magnífico sitial, ya con minuciosidad descrito, cuyo fondo llena el bienaventurado monje, sentado, en actitud severa y tranquila. Mitra blanca, con profusion adornada de brillante pedrería y fajas áureas, que realzan abundantes y ménos gruesas piedras preciosas de diversos matices, ciñe su esplendorosa frente, oprimiendo blanquísimos cabellos; y en el noble rostro, en cuyos característicos rasgos compite con la veneranda santidad del justo la más augusta belleza de la senectud, parece que la escrupulosa mano del artista trasmitió á la tabla la verdadera imágen del cenobita Silense, venerado en los católicos altares. Plegado lienzo blanco rodea su cuello: viste interior sobrevesta de terciopelo granate, guarnecida con banda estrecha de oro y seda verde á intervalos; y dos anchos galones, de trenzado dibujo, caen verticalmente desde el escote del cuello, formando vistosa recamada delantera, cuyo tercio inferior enriquece áurea estofa con labor de hojas y flores. Idéntica riqueza, con labor igual, orla las anchurosas mangas de la sobrevesta que dejan ver la túnica de damasco verde, cuya plegada falda tambien aparece más abajo del remate inferior de la sobrevesta de terciopelo, contrastando bellamente sus cortados pliegues con los de un ropaje de tela blanca que tambien sobresale de la banda verde y oro de la sobrevesta, con artístico y sencillo plegado. Las correctas y bien pintadas manos del glorioso abad sostienen un libro abierto, tambien de verde tela, lujosamente fileteado, y sujeto con el brazo izquierdo se inclina un monumental báculo de plata, con sencilla labor, del cual pende blanca y trasparente gasa, distintivo de monástica prelacía (1), alzándose como remate sobre calada columna de oro, terminada en forma de acrotera, lindísimo nudo en forma de templete de idéntico brillo, hábilmente cuajado de diminutas estátuas, bajo una série de ligeros arcos, por encima de los cuales elévase un vástago de oro, que con graciosa vuelta, entre rizado follaje, sirve de poético dosel á la Vírgen María, amamantando á su divino Hijo, entre dos ángeles, uno de los cuales parece que canta y el otro tañe un instrumento de cuerda.

Digno complemento de la sacerdotal vestimenta de tan excelso santo es la espléndida capa pluvial que pende de sus hombros y sujeta un broche de bello trabajo y de selecta pedrería. Con artística naturalidad bajan hasta la tarima sus rígidos pliegues. El fondo de la estofa, escasamente visible por la riqueza de la labor de oro que

(1) En un tríptico del siglo XIV, que poseemos, y representa á San Benito y á San Bernardo bajo una gloria, en cuyo fondo aparece la Vírgen María, el *Padre de los monjes de Occidente* lleva tambien en su báculo abacial la trasparente cinta plegada en la parte superior del palo, cerca del arranque del vástago florido que lo remata. No puede verse si tambien el fundador del Císter lleva igual insignia en su báculo, porque su nimbada cabeza oculta la parte donde deberia estar sujeto. Pero áun así la existencia de ese signo en los báculos de los abades de Monte-Casino y de Silos induce á creer que con él se declararia la monástica prelatura.

la realza, es negro. Una banda de gran anchura, figurando precioso bordado, perfila todo el corte, y en ella, simétricamente repartidas en cuadros con festones, vénse delicadas figuras de diferentes santos, con hermosas vestimentas. A la diestra del cenobita Silense distínguense las efigies de San Pedro, Santa Bárbara, San Andrés y Santa Apolonia. A la siniestra las de Santa Catalina, San Bartolomé y Santa Quiteria, ocultando una el pliegue de la capa, todas amparadas bajo bellos doseletes.

Admirables condiciones artísticas posee la tabla procedente de la parroquia de Santo Domingo de Silos en la ciudad de Daroca. Los más insignificantes pormenores del fondo están en armónica relacion con los del asunto principal de tan interesante pintura. Con rara maestría ha logrado el artista que no dañe á la prolijidad minuciosa del adorno la grandiosidad de la figura del santo cenobita. Limpio colorido en las carnes, correcto dibujo en las líneas de la figura, bien estudiado claro-oscuro en los efectos de luz, elevan esta obra de arte á grande altura sobre otras muchas pictóricas entre las más preciadas del siglo décimoquinto. En las personificaciones de las Virtudes no es menor la correccion del diestro pincel que ha conseguido representar pequeñas figuras con bellas formas, movidas sin afectacion, con estudiados ropajes, cuyos pliegues revelan perspícuo alcance de verdadero artista. Las cabezas hábilmente sentidas, las intencionadas actitudes en que se hallan puestas, corresponden con singular acierto al asunto del cuadro, le completan y le realzan. Armónicas y suaves tintas, empastadas con magistral destreza, multiplican los más felices efectos de luz y de sombra en las esplendentes vestiduras. Delicada manera en los menudos detalles y escrupulosa exactitud en el conjunto, avaloran las excelencias de tan preciosa tabla.

Empero, no puede negarse que se advierte cierta dureza de tintas, como recortando con excesiva libertad los toques más oscuros en el rostro y en las manos del santo monje de Silos, aunque apenas baste á templar justas admiraciones ante obra tan bella el rigorismo crítico, que no pocas veces olvida el espíritu de los tiempos y las exigencias locales con el entusiasmo estético, atento solamente á la universalidad de filosóficas leyes, cuya transgresion afortunada se permite al artista.

VIII.

Las bellas obras de arte, dispertando vivamente la curiosidad de los doctos, con frecuencia ocasionan debates acerca de cada circunstancia esencial, cuestionable, que á ellas se refiere; y la tabla, cuya descripcion hemos procurado apuntar, ofrece no pocas dudas sobre su procedencia, sobre si el personaje representado en ella es el abad de Silos, no contando la dificultad en suponer, tan sólo, el artista que la creó con el poder de su genio, precisando, en lo posible, los fundamentos de tal hipótesis, en localizar la obra de arte, como gloriosa inspiracion de un individuo, de una escuela.

Cada punto de los enunciados reclama investigaciones de diferente linaje, aunque unidas por un sólo propósito; y justo será que particularmente se les dedique las que más de lleno les toquen, por si pudieran dar alguna mayor luz en determinadas deducciones.

IX.

No es necesario afirmar aquí de nuevo que la iglesia parroquial Darocense de Santo Domingo de Silos fué construida en el siglo duodécimo, cuando, al amparo de los fuertes presidios que más adelante valieron á Daroca la gloriosa denominacion de *Puerta férrea* en la frontera del reino de Aragon (1), tan combatida por los moros de

(1) «Fué Daroca villa desde que se ganó de Moros hasta el año 1354 en que el Rey Don Pedro el IV la hizo ciudad por los grandes servicios que habia prestado, y en esa ocasion le concedió el privilegio de llamarse *porta férrea* de este Reino [Aragon] por ser la fuerza de mas importancia y que con mas veras le defendia.»

Historia de la ciudad de Daroca, dictada por un eclesiástico, á ruego de Andrés Çelaya, para la libreria manuscrita del conde de Guimerá. Manuscrito de la Biblioteca Nacional, signado. T—200 (Copia), pág. 26.

Molina, de las sierras Conquenses y de Valencia, se acogió numerosa gente, á gozar de las inmunidades de su fuero, en su inexpugnable recinto; ni conduce tampoco á nuestro propósito aducir aquí evidentes pruebas monumentales contenidas en los antiguos restos de la primitiva parroquia: corriendo el año 1255, dividió el obispo cesaraugustano las décimas y colaciones á todas las iglesias Darocenses; y en el texto del documento (1) en que consigna los pueblos que á cada una concede como tributarios, cuéntase la de Santo Domingo de Silos, entre las de Santa María, San Pedro, San Andrés, San Juan, Santiago, San Miguel, San Lorenzo, San Martin y San Valero.

Escasas mejoras alcanzarian las primitivas fábricas de todos estos templos en el trascurso del siglo décimotercero; mas en el reinado de Jaime II, contando con los nobles y piadosos sentimientos de un monarca honrado por sus súbditos con el sobrenombre de *Justo*, varios pueblos de la comunidad de Daroca pretendieron que la mitad de las primicias fuese destinada para los gastos necesarios de reparacion en sus menoscabadas iglesias, como la otra mitad se habia ya dedicado á recomponer las murallas y los castillos. Con previsora reserva, ó mediante competente inspeccion de personas peritas, concedió el Monarca lo que pedian á Báguena, Burbáguena, Cucalon, Luesma, Lechon, Mezquita, Monreal, Odon, Mainar, Monforte, Piedrahita, Cosuenda, Used (2), y excitados por esta concesion, sin medio, tal vez, de justificar ciertas reparaciones, solicitaron tambien igual ventaja Torrevieja, Portalrubio, Gallocanta, Ojos-Negros y Villar del Saz para reposicion de libros de coro, campanas, ornamentos y cálices (3), apoyando su demanda en los azares consiguientes á las guerras. Para proveer con justicia y con menor estrechez, Jaime II, en el año 1309, mandó á los justicias y oficiales públicos que procurasen destinar las primicias íntegras á las iglesias parroquiales, anteponiéndolas á los castillos de la frontera, por la suma escasez que las agobiaba y acabaria por imposibilitar el culto (4). En 1367, Pedro IV prescribió á los jurados y hombres buenos de las aldeas de la comunidad de Daroca que bajo ningun pretexto invirtiesen las primicias, sino en ornamentos y alumbrado, compartiéndolas con la reparacion de murallas y castillos.

La tragedia de Montiel, con el entronizamiento del de Trastamara, ocasionó una tregua en la lucha sostenida con atroz empeño entre Aragon y Castilla, y pareció posible y hasta fácil, conseguir entónces sólido acomodamiento, con ventaja de ambos reinos; pero como fueron infructuosas las eficaces mediaciones de varios nuncios y legados de los pontífices Urbano V y Gregorio XI en el trascurso de cuatro años cumplidos, mandó de nuevo, en 1373, Pedro IV que se sacasen á pública subasta las primicias de Daroca, y se destinara su producto á reparar sus castillos y fortalezas, añadiendo la ciudad lo que faltase para cubrir todos los gastos de tan importante y necesaria mejora (5).

Espirando ya la centuria décimacuarta, D. Martin otorga, de nuevo, la mitad de las primicias á las iglesias de la Comunidad (6), no pudiendo hacerlo con la otra parte, donada por el antipapa Clemente VII; y apenas habia principiado á correr el siglo décimoquinto cuando el mismo Monarca recomienda á su primo, Jaime de Prades, que preste decidida proteccion á Pedro Martinez, jurado y procurador de aquella, y medie con el

(1) Ego Raymundus Dei gratia Caesaraugustanae Sedis Episcopus, etc. Haec sunt autem Aldeae et Ecclesiae quas ego Clericiae Darocae in collationem tribuo et asigno: Asigno et tribuo Ecclesiae Sanctae Mariae de Daroca, Ecclesias de Barrachina, et de Navarrete, et Calamocha, ut eas semper iure, et canonice possideat: clericos Santae Andreae concedo Ecclesiam de Cucalon, ut eam semper canonice habeant: clericos Sancti Petri concedo Ecclesiam de Lozana, ut eam semper canonice possideant: clericos Sancti Ioannis concedo Ecclesiam de Maynar, ut eam semper canonice possideant: clericos Sancti Dominici Ecclesias de Cosa, et de Rubielos, ut eas semper canonice possideant: clericos Sancti Michaelis concedo Ecclesias de Langa et de Cebollada ut eas canonice possideant: clericos Sancti Iacobi concedo Ecclesiam de Castelpelss ut eam semper canonice possideant: clericos Sancti Laurentii concedo Ecclesiam de Retascon, ut eam semper canonice possideant: clericos Sancti Valerii concedo Ecclesiam de Valconchan ut eam semper canonice possideant. Collationes septem Ecclesiarum, primo clerici, et Ecclesia Sanctae Mariae habent Tordillo, Lobas, Anento, Ferrerola, Tolda, Cobas del Portillo, El Pozuelo, Rubio, Lechon, ambos Monegrillos, Villalbuela, Fornillo, Tortolos, Báguena clerici et Ecclesia Sancti Petri habent Olalla, Pelarda, Fontesclaras, Villar, Gascon, Lechago, Luco, Tramasaguas, Salce, Villarpando, Torralba de Senoy, Badulbes, Tordenix, Ferrera: clerici et Ecclesia Sancti Andreae habent Cubasascola, Miquel, Romanos, Lanzola, Valdeforna, Tamparullas: clerici et Ecclesia Sancti Ioannis habent Portalrubio, Tuera, Las Casas, Collados, Manchones, Salzi, Murero, Valselga, Aldea de Dominico Ferrera, Zeida: clerici et Ecclesia Sancti Dominici habent Allueba, Fonfria, Casilla, Bea, Lloros, Pardellos, Zerbeiola, Castelporde, Losilla, Gallocanta, Monigros, Pozuel: clerici et Ecclesia Sancti Michaelis habent Poyo, Santet, Mezquita, Val de San Martin, San Martin, Ambos Portos, Odon, Blancas, Torrecilla: clerici Sancti Iacobi et Ecclesia habent Alpennes, Cubacon, Langosto, Villalba, Torralba, Fused, Villarguerrero, Rubielos, Datos, ambas Nombrevillas, Aldeariento, Lagueruela, Godos: clerici et Ecclesiae Sancti Martinii, Sancti Laurentii et Sancti Valerii habent Castellon, San Colla, Bañon, Villardecosa, Villanova. Etc.

Nuñez y Quilez (Licdo. Christobal). *Antiguedades de la nobilissima ciudad de Daroca.* Pág. 75 y 76. Nota marginal

(2) Archivo de la Corona de Aragon. *Registro* 205, fol. 129, 211, 212, 213, 220 y 230.

(3) Idem. *Registro* 105, fol. 211.—*Registro* 204, fol. 114.—*Registro* 205, fol. 210, 211, 213 y 216.

(4) Idem. *Registro* 144, fol. 65 vuelto.

(5) Idem. *Registro* 1467, fol. 68.

(6) Idem. *Registro* 2301, fol. 11 y siguientes.

Pontífice para que se digne conceder á sus aldeas el derecho de patronato (1) en sus respectivas parroquias. En esta época, sin duda, tuvo principio el engrandecimiento de las iglesias Darocenses y de algunas benéficas instituciones (2), de cuyos modestos orígenes es ejemplo el Hospital de peregrinos de San Márcos, convertido despues en convento de Trinitarios, y ahora, por último, en amparo de pobres enfermos, bajo la caritativa tutela del municipio.

Cuantos documentos de fundaciones registra la historia civil y eclesiástica de Daroca, que se relacionan con la parroquia de Santo Domingo, le dan la denominacion que tuvo desde su orígen (3); y no interrumpidas tradiciones,

---

(1) Archivo de la Corona de Aragon. *Registro* 2175, fol. 120 vuelto.

(2) En un privilegio del año 1427, faculta Alfonso V á la ciudad de Daroca para construir un Hospital general en el patio del Hospicio de los *Sancheznarez*, sito en la calle de la Grajera, bajo la advocacion de Santa María de la Piedad; y nombra procuradores del mismo á Martin Diaz de Aimo, lugarteniente del Bayle general de Aragon; Juan Zapata, canónigo de la Colegiata de Santa María; Antonio del Lagar, vicario perpétuo de la iglesia de San Pedro; Pedro Ram, Antonio de Vistabella y Fabian de Rabanera, vecinos de dicha ciudad.

Archivo de la Corona de Aragon. *Registro* 2594, fol. 48.

(3) Ofrece comprobacion y curiosas particularidades el inédito documento siguiente:

«ESTATUTOS Y ORDENANZAS QUE TIENE LA COFRADÍA DEL HOSPITAL DE SANTO DOMINGO DE SILOS DE LA CIUDAD DE DAROCA, FUNDADA POR MOSEN DOMINGO MOLINA, RACIONERO EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTO DOMINGO DE SILOS.

Dia de San Cosme y San Damian.—Primeramente estatuimos, y ordenamos para siempre, que los cofrades que ahora son, ó por tiempo serán, se junten la víspera de los Mártires San Cosme y San Damian al toque de las oraciones en la puerta del Pebostre, y acompañarle á la iglesia de Santo Domingo, y decir una Salve en el altar de los dichos Santos Mártires, y el cofrade que no vaya tenga de pena dos dineros. Asi mismo á la mañana en tañendo á prima acompañen al Pebostre y digan una misa rezada en el altar de los dichos Santos y ardan los cirios y se digan los responsos cantados, y el cofrade que no acudiese, tenga de pena dos dineros.

Dia de Santo Domingo de Silos.—Item estatuimos, y ordenamos, que la víspera de Santo Domingo de Silos, en tañendo á vísperas todos los cofrades acudan á casa del Pebostre y le acompañen hasta la iglesia de Santo Domingo, estén en vísperas, y concluidas le acompañen hasta su casa, con pena de seis dineros, y lo mismo el dia de Santo Domingo, y con la misma pena.

De el orden que se ha de tener en hacer Pebostre.—Item se manda, que el domingo despues de Santo Domingo todos los años el Pebostre que es, mande al doce, llamar á los cofrades, y juntos que estén, digan un aniversario en dicho Hospital, con terno, y den lo acostumbrado, y concluida la misa, el Pebostre junte capitulo, y tome residencia de las faltas de su año, y proponga los que han pedido entrar en la Cofradía, y hecho esto se retirará con los mayordomos, y con el Pebostre su antecesor para eligir Pebostre á uno, el que mas idoneo les pareciese en Dios, y en conciencia para el bien y aumento del Hospital, y sino estuviese presente le lleven la carta á su casa y el primer domingo jure. Y sino aceptase, tenga de pena treinta sueldos y se quede Pebostre, y esta pena tantas cuantas veces fuese electo Y admitida la carta jure sobre una cruz y santos cuatro Evangelios en manos del Pebostre cumplir la voluntad del testador, y no contravenir en cosa alguna á lo dispuesto en la carta, pena de perjuro.

Del modo de eligir Mayordomos.—Item se manda, que electo el Pebostre se siente á manera de Juez, y antes de nombrar Mayordomos, los multe con veinte sueldos sino aceptan el cargo, y esto por cada vez que sean electos, y uno de los electos ha de ser el Vicario, y sino quiere aceptar, se nombrará otro, y el Vicario no tenga pena.

Del modo de entrar en la Cofradía.—Item se ordena, que la Dominica despues de Santo Domingo y no otro dia, el que quisiese entrar en la Cofradía, ha de ir al Pebostre, y cofrades cuando estuviesen juntos, y pedir la entrada, el Pebostre entonces, ó el Mayordomo en su ausencia lo votara con los demás cofrades con savas blancas, y negras, las que serán recogidas en un sombrero ó bonete, de manera que ninguno sepa del voto de otro, y si la mayor parte fuere de savas blancas sea admitido en cofrade y si son iguales no sea admitido, y si algun cofrade dijere habia dado sava blanca, ó negra, tenga de pena una libra de cera; y el entrante pague cinco sueldos, y dos libras de cera.

De enterrar los cofrades y pobres del Hospital.—Item se manda, que todos los pobres que murieren en dicho Hospital, los cofrades estén obligados á acompañarle, y llebar cirio ó del ataud con pena de seis dineros; y si el muerto fuere cofrade le han de acompañar todos, y llebar cirio, ó del ataud hasta do se enterrare, con pena de una libra de cera, sino es que estuviese legitimamente ocupado, ó impedido, y esto siendo avisados por el doce de la Cofradía. Y el domingo despues de muerto el cofrade, el Pebostre mandará al doce tañer la campana, y en la iglesia donde esté sepultado se le dirá una misa ardiendo los cirios y se le cantarán seis responsos, y el cofrade que faltare, tenga de pena seis dineros llevaderos sin remedio, sino es que tuviere justa causa.

De la misa de la Vírgen en los sábados.—Item se manda, que el sábado primero de cada mes los cofrades hayan de ir al dicho Hospital, á la misa de la Vírgen que dirá un Racionero de Santo Domingo, y el cofrade que no asistiere, ó se fuere antes de concluir los responsos tenga de pena dos dineros pagaderos el dia de las cuentas, y concluida la misa se tenga capitulo en el dicho Hospital para mirar las necesidades de él.

De la ropa y bienes del Hospital.—Iten se ordena, que el Pebostre y Mayordomos luego que tomen la posesion, han de recibir la ropa del Hospital por inventario hecho por el Notario de la Cofradía en cada un año, y esto hecho mande llamar á capitulo, y dar cuenta de la ropa que le entregan por si hubiere algo que repasar, en ropa ó en casas, y que no pueda recibir la cuenta, sin el inventario viejo en cada un año.

Del Hospitalero.—Item se manda, que el Hospitalero todos los años de siazas idoneas de lo que le entrega á satisfaccion del Pebostre y Mayordomos.

De los trendos del Hospital.—Item se manda, que el Pebostre que es, sea obligado de tres en tres años nombrar uno ó dos cofrades juntamente con el Notario si lo hubiere, y hacer reconocer los trendos del Hospital, y anotarlos en el cabreo.

De las Escrituras.—Item se ordena, que las escrituras sean hechas por Notario Real, y si fuere cofrade, sea preferido, y que la Escritura dentro de dos meses le entregue al Pebostre y Mayordomos, pagando el Pebostre al Notario de las rentas de la Cofradía.

De las penas de los cofrades.—Item se manda, que el cofrade rebelde á pagar las penas por dicha carta, por la primera, pagará una libra de cera, y si fuere pertinaz, por el Pebostre y demás cofrades sea hechado de dicha Cofradia sin ningun remedio.

De la obligacion del Hospitalero.—Item se manda y se ordena, que el Hospitalero que es y por tiempo será tenga obligacion de acoger á los pobres, como mancos, ciegos, lisiados, dolientes, sin licencia del Pebostre, mas á otros pobres tunantes ó de otra especie semejante no los admita sin licencia del Pebostre, ó de algun cofrade.

De la egecucion del Pebostre y Mayordomos.—Item se ordena, que el Pebostre y Mayordomos por sus oficios puedan con el doce ó Hospitalero del dicho Hospital egecutar á cada un cofrade en penas ó en cualquier cosa que se deba á la dicha Cofradia sin reparo ninguno, y hagan cumplir todo cuanto se deba al dicho Hospital, y esto dentro el término de ocho dias despues de las cuentas.

De lo que debe hacer el Pebostre viejo.—Item se manda y ordena, que el Pebostre que concluye, tenga obligacion de dar cuenta con pago de las rentas y trendos del Hospital, y de todo lo demás que como Pebostre tenga y haya recibido y tenga á su cargo el recibir, y que lo pague de su hacienda con pena de cincuenta sueldos llevaderos sin remedio para el Hospital, y esto por cada dia que pasare de dar la cuenta por todo el mes de Enero. Y si alguna cantidad de dinero de luiciones, de trendos ó de censales apareciere á la Cofradia se ponga en el archivo de Santo Domingo, quede á su disposicion el ponerlos. Y si el Pebostre nuevo no cuida de cobrar lo que el Pebostre viejo queda debiendo, que se le cargue y lo pague de su hacienda.»

Arch. de la igl. parr. de Santo Domingo de Silos, en la ciudad de Daroca.

aunque aquellos faltasen, probarian sobradamente que al bienaventurado abad de Silos alzó la devocion el templo de su glorioso nombre.

No se hallan tan claros indicios acerca de la tabla que le representa, y sin embargo, será oportuno intentar algunas explicaciones acerca de lo que muy someramente se ha indicado arriba.

Cuando en tiempos ménos desasosegados, pudo regresar á las aldeas, donde tenia bienes, la mayor parte de los pobladores, que la necesidad de no correr contínuos y muy graves peligros habia reunido en Daroca, faltando feligresía suficiente á las nuevas parroquias por ellos erigidas, ocurrieron dificultades apenas vencibles para que no quedasen reducidas á oratorios con muy pobre culto, sobre todo al señalar medios para el sustento de los párrocos en las respectivas localidades, cercenándolos á las iglesias Darocenses, y no pudiendo la de Santa María, cabeza de todas, acudir á tantas obligaciones (1). Pero el Prelado Cesaraugustano arrostró con piadosa entereza todos los inconvenientes, y dejó á Santa María la renta de las tres rectorias enteras de Calamocha, Barrachina y Navarrete, sustentando en ella vicarios; y asignó á cada una de las otras parroquias Darocenses sendas rectorías con igual obligacion, para proveer como es debido á la cura de las almas. No quedando suficientemente dotados estos templos, ni sus ministros, todavía se impuso á los rectores de todo el arciprestazgo el gravámen de contribuir con cierta cantidad de pan, en cada año (2), para más decoroso sustento del clero y más cumplido esplendor en el culto; y con el objeto de servir más holgadamente á su engrandecimiento, todavía se otorgó á todas las iglesias Darocenses el privilegio de adquirir y comprar fincas hasta por valor de diez mil sueldos, y de poseerlas perpétuamente libres de toda carga (3).

De tan ventajosos principios resultó muy rápido progreso en la holgada existencia de las parroquias, asegurándolo el señalamiento de feligreses, que habia hecho el obispo cesaraugustano D. Sancho Ahonés, por familias, con absoluta prohibicion de mudanza (4); y corriendo la centuria décimaquinta, cuando tantas grandezas y tantas glorias hacian de Aragon un floreciente y poderosísimo estado entre los más famosos, las ciudades todas del antiguo reino de los Ramiros, de los Alfonsos y de los Pedros, tenian en auge sus templos parroquiales y sus colegiatas, no faltando algunas que competian con la metrópoli en todos los esplendores del más fastuoso culto (5).

Natural es que la iglesia de Santo Domingo de Silos, favorecida por ilustres y piadosos feligreses, diese honor debido al bienaventurado monje, destinando una verdadera obra de arte al tabernáculo donde deberia tener verdadera representacion en digna efigie. Las mismas proporciones de la preciosa tabla, excesivas para privadas localidades, exíguas para elevadas basílicas, convienen con las del antiguo ábside, de modestas dimensiones en la humilde traza primitiva, dentro de la bella y armoniosa severidad del tipo románico, que debió servirle como superior dosel, siendo cabeza de toda la fábrica; y tal vez no sea temerario deducir que allí recibió culto, que al presente lo recibiria tambien, si una mano ignorante no hubiera condenado á oscuro y polvoroso rincon joya tan merecedora de religiosas veneraciones y de fervientes encomios.

X.

En uno de los lienzos del pié de la nueva planta de la iglesia Darocense, tan repetidamente nombrada en estos apuntes, se halla colocado el retablo principal de San Martin, templo de cuya destruccion seria inoportuno aquí relatar circunstanciadas noticias. Restos del de San Valero, muy mal parado en la guerra de la Independencia, y en total

(1) *Historia de la ciudad de Daroca, dictada por un eclesiástico á ruego de Andrés Çelaya, para la Biblioteca manuscrita del conde de Guimerá.* Etc. (Copia), pág. 55.

(2) *Idem, id.* Pág. 56.

(3) En el *Libro Bermejo* del archivo de Santa María, la Mayor, de los Corporales, y al fol. 58, consta la concesion, otorgada por Don Jaime el Conquistador, en el año 1244, á peticion de Arnaldo, obispo de Zaragoza.

(4) Archivo de Santa María de los Corporales. *Lig. M.* N.º 91.

(5) Así lo afirman del que ha tenido siempre la Colegial de Santa María, la Mayor, de los Corporales, cuantos escritores han tratado de sus excelencias, como Rodriguez Martel, Lasala y Gil, Lissa y Guevara, Blasco de Lanuza y otros; y todavía finando el primer tercio del presente siglo, sus festividades y solemnes oficios tenian completa semejanza con los que celebraba la Seo de Zaragoza.

ruina poco despues, guarda la parroquia de San Miguel Arcángel. Y tal vez llenando capillas de otros que subsisten, ó han subsistido hasta muy entrado el presente siglo, existan los que fueron retablos principales de San Lorenzo, de las capillas de Templarios de Santa Lucía y Santa Quiteria, y de las iglesias castrenses de San Cristóbal, Santas Justa y Rufina y San Jorge. Pero la parroquia de Santo Domingo pasó tan sólo por la moderna reedificacion, de la cual se trató anteriormente; y ni siquiera probable se creerá que su altar mayor, *á lo gótico*, fuese trasladado, ni áun por breve tiempo, á otro punto, que al rincon donde se hallaba la pintura, objeto de estos apuntes, retirado cubículo, sin uso al presente, y uno de los restos del antiguo edificio en su primitiva traza. Indudable, por tanto, parece que sea esta preciosa tabla el antiguo tabernáculo del templo románico, y como indeclinable y natural consecuencia que represente al venerado abad de Silos, ya que de cenobiarca lleva patentes insignias, y á ningun otro santo, de los que dieron advocacion á las iglesias Darocenses, convienen tales atributos.

«Fué nuestro padre Santo Domingo de Sylos,—dice uno de sus hijos en el cláustro, diligente historiador,—aunque pequeño de cuerpo, muy bien dispuesto, y proporcionado en todos sus miembros, y de grande espíritu y de alentado valor: su rostro venerable y alegre: los ojos muy vivos y modestos, de suerte que á un mismo tiempo alegraban y componian á quien le miraba atento: su ingenio claro, acre y agudo: en el discurrir y decir fué siempre muy presto y pronto: y sus razones muy vivas y eficaces. Era tan sagaz y prudente, que jamás entró en negocio alguno, por grave y árduo que fuese, que no saliese dél con mucho lucimiento, y aplauso (1).»

Natural preferencia en tan completo retrato tienen las prendas morales del abad Silense; pero sobre reflejarse con genuinos rasgos en el exterior, no faltan particularidades físicas, con las cuales, hasta cierto punto, pudieran rehacerse las nobles facciones del Santo. De provecta edad y cercano, por consiguiente, al término de sus dias, que no completaron quince lustros, le representa la tabla; y á pesar del grandioso aspecto de la figura toda, que debe á rozagantes y soberbios paños, á holgadas y esplendentes vestiduras, á pliegues trazados con libre pincel en hábil amplitud, al maravilloso conjunto que la rodea con tan artísticas excelencias, no parece distante su talla verdadera de la que le señala el texto citado más arriba, conforme, de seguro, con las noticias tradicionales del monasterio de Silos. *Rostro venerable y alegre con ojos vivos y modestos* le atribuye tambien el mismo historiador; y sobre poseer esa primera cualidad la efigie del cuadro, adivinándose tambien en la serena dulzura de las facciones la genial alegría de edad ménos avanzada, en sus animados ojos se hallan unidas en feliz consorcio la viveza propia de perspícuos y finos ingenios, y la modestia, madre de altas virtudes, sello moral de justos varones.

Sobre los rasgos morales y fisonómicos que indicados quedan, añade otro historiador, monje tambien de Silos, nuevos pormenores, no ménos interesantes, y en lo general más circunstanciados. «Fué, dice, de pequeño cuerpo, pues no llegaba en estatura á siete cuartas y media; pero muy perfecto en la correspondencia de sus miembros. De grande alma y valeroso espíritu, con que resistió al rey don García, y emprendió y concluyó grandes obras. Su rostro alegre, ojos muy vivos, nariz aguileña, en que demostraba la astucia y sagacidad de que fué dotado. La cabeza calva y cana, lo que le hacia de presencia venerable. Las austeridades y penitencias de suerte atenuaron su cuerpo, que parecia un vivo esqueleto. Los años, fatigas y mortificaciones le precisaron á usar de muleta en la vejez (2).» Nueva confirmacion se halla en este bosquejo de que habian creado la tabla, objeto de estos apuntes, las noticias tradicionales del monasterio Silense. *Cabeza cana y calva le da venerable presencia: su nariz aguileña demuestra la sagacidad de que fué dotado: las austeridades y penitencias enflaquecieron su cuerpo hasta semejarle á un esqueleto.* Y si esta última circunstancia no aparece con toda su desnudez por ciertos respetos artísticos muy justos, las restantes se hallan conformes con todo el rigor del texto y completan la fisonomía moral y física de uno de los más insignes santos de nuestra España.

Las vestiduras pontificales que cubren al santo monje son propias de su jerarquía eclesiástica; y si no se conforma estrictamente la riqueza de sus estofas y adornos con la sencillez del cláustro, prescrita por los fundadores de Ordenes regulares, refleja el estado floreciente de los poderosos monasterios españoles en la décimaquinta centuria, ó revela la entusiasta devocion que costeó el cuadro, dándole todo linaje de primores, y obedece además á la inspiracion y destreza del artista, en quien ejerció necesario influjo el ornamental estilo de la época, cuyos mul-

(1) Castro (P. M. Fray Juan de). *Ob. cit.* Pág. 9.
(2) Castro. *Ob. cit.* Pág. 53.

tiplicados y floridos pormenores exigen armónica magnificencia en todos los elementos componentes de tan fastuoso conjunto, sobre todo en la vestimenta del santo cenobiarca, principal objeto del cuadro. Existe motivo de duda respecto de la efigie representada en él, porque se descubre, bajo la sobrevesta de terciopelo, un ropaje blanco, cuyo matiz algun tanto amarillento, parece más propio de telas de lana que de lienzos curados, y puede suponerse que no sea el alba, siempre de lino y blanquísima (1), porque contrastaria su extremada y desnuda sencillez con la riqueza de las restantes vestiduras, y no hubiera dejado el minucioso artista de realizar con finos encajes esa parte de la pontifical vestimenta, cuando en ella usa la Iglesia católica cuasi profusion de adornos hasta para humildes presbíteros. Parece, sí, túnica de lana, de no burda estameña, y como en la misma *Regla Benedictina* se dice que *no se haga reparo en el color ó tinte de las ropas*, aunque deberán ser de las fabricadas en el mismo país y de las más baratas que se hallaren (2), natural es que los monjes usasen túnicas blancas hasta en los cenobios de las negras cogullas. El mismo texto, que muy expresamente señala los vestidos de los cenobitas, dice que tendrán *una túnica exterior* y dos cogullas, y como muy poco más abajo indica que bastan á cada uno *dos túnicas y que se necesita lavarlas por que han de dormir con ellas* (3), debe inferirse que aquí se trata de las interiores, diferentes de la exterior, por el uso á que se las destina, y cuyo color más adecuado y nada costoso es el blanco naturalmente amarillento de la lana, dando vigor á esta hipótesis otra pintura del décimocuarto siglo, en la cual San Benito aparece con túnica interior de tinte gris azulado (4), bajo la larga y profusamente plegada cogulla negra, que habia tomado el sabio fundador de Monte-Casino de los antiguos monjes orientales, aunque no en las grandiosas dimensiones usadas en el Occidente (5).

Confirma un famoso historiador español de la Orden benedictina con ámplias noticias aquella suposicion, y tanta fé merecen sus asertos, que no seria temerario considerarla como certeza. Recorriendo las vicisitudes del hábito de los *monjes negros*, denominacion con que se honraron siempre los benedictinos, principia declarando la letra en cuyas palabras está expresa la más ámplia libertad en el uso de los colores, blanco, pardo, gris, leonado, cuantos

---

(1) «Alba, segun dicen San Isidoro, Alcuino, Durando, el Camotense y otros, es una vestidura de lino muy blanco, la que los griegos llamaban *Poderis* ó *Podas*. Los eclesiásticos la llaman *Túnica*, *Camisia linea*, la que ha de ser tan larga y bajar hasta los piés..... Se deriva del verbo *Albeo*, que significa blanquear; y se dice Alba, porque debe ser muy blanca, tersa y limpia. La antigua Iglesia la llamó *Viso*, porque se hacian Albas del lino de Egipto, y el más fino y blanco de todos.»

El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus Misterios. Por D. Antonio Lobera y Abio. Pág. 69.

(2) «A los monjes se ha de dar el vestido segun el temperamento del clima y pais en que vivieren; porque en los países frios se necesita de mas ropa que en los templados: esta diferencia de temples debe considerar el abad, para darles lo que hubiesen menester. En tierras templadas tenemos por cierto que cada monje tendrá bastante con una túnica exterior y dos cogullas; una peluda, ó forrada para invierno, y otra usada, ó ligera para verano, y demás desto se le dará un escapulario, para cuando hiciere labor. Tambien se le han de dar peales y zapatos. No reparen en el color, ó tinte, ni en lo basto de la ropa: que esta deberá ser de la que se fabrica en aquella tierra, ó la que se hallare mas barata.»

«El abad cuidará de que los hábitos no sean cortos, ni largos, sino proporcionados á la estatura y talle de cada uno de los que los han de vestir. Los que recibieren hábito nuevo, dejarán el usado, en la roperia, para los pobres. Bastan á cada monje dos túnicas y dos cogullas, así porque han de dormir con ellas, como porque es preciso lavarlas. Lo que excediere de aquí, es superfluo y se debe quitar. Asi mismo dejarán para los pobres los calzados viejos, y generalmente cualquiera ropa usada, cuando se la dieren nueva. A los que hubieren de salir fuera, se les darán calzoncillos; y en volviendo á casa los restituirán lavados á la roperia, en la cual deberá haber prevencion de cogullas, y túnicas algo mas bien tratadas, y mas decentes, que las que usan de ordinario dentro de casa: de estas se han de vestir los que salieren fuera; pero en volviendo, las restituirán lavadas, y limpias á la roperia.»

«Para las camas basta una estera, un jergon, una manta peluda, y una almoada. Visitaralas el abad con frecuencia, por si acaso hubiere en ellas algo que contravenga á la pobreza monástica; y si encontrare cosa, que él no haya dado, tome satisfaccion del que la tuviere, con el castigo mas severo. Para quitar de raiz este vicio de la propiedad, dará el abad á los monjes todo lo que hubieren menester: esto es, cogulla, túnica, peales, zapatos, bragas, cuchillo, agujas, pañuelo, y recado de escribir; y de este modo se evitará todo pretesto de necesidad. Considere siempre el abad aquella instruccion de los Actos Apostólicos donde se lee, que *á cada uno se dará, segun la necesidad que tenga:* atienda á los achaques de los necesitados, y no haga caso de la mala voluntad de los envidiosos. Considere últimamente, que Dios le ha de retribuir segun su modo de obrar.»

Regla de San Benito. Cap. LV. Del vestido y calzado de los monjes.

(3) *Idem, id.*

(4) En el tríptico de que hicimos mencion en la nota de la pág. 561 lleva San Benito túnica de color azul ceniciento, que dejan ver el holgado cuello y las grandes y abiertas mangas de la cogulla.

(5) «La costume monacal n'était pas fixé d'une manière uniforme. Il avait toujours été simple, grossier; mais différait de forme et d'aspect, d'aprés l'institut de chaque ordre et selon le climat. Les cénobites d'Egypte portaient le *lebitus*, ou *colobium*, la *pera* ou *melotes* et la *cuculla*. Le *lebitus* était un vêtement de lin, avec manches longues, laissant á découvert les mains, quelquefois même le poignet. La *pera*, casaque en peau de chèvre, est mentionnée dans les Epîtres de Saint Paul, qui nous la montre servant spécialement aux justes et aux prophètes, lorsque, menacés de la persecution, ils s'enfuyaient dans le désert. Quant á la cuculle, elle couvrait la tête et descendait jusqu'au milieu des épaules. Saint Benoit, en l'empruntant aux anciens moines, l'allongea de manière qu'elle enveloppât le corps tout entier; mais, comme elle eût été gênante pour le travail manuel, il en fit un vêtement de cérémonie et lui substitua pour l'usage ordinaire le scapulaire *(scapulum)*, qui descendait de la tête au bas du dos. Les moines d'Occident se revêtaient, en outre, d'un manteau court, sorte de capulet, appelé *maforte*, selon Sulpice-Sévère. Les Grecs et les Orientaux avaint adopté le pallium ancien ou manteau long, á ce point qu'on les désignait sous le nom d'*agmina palliata* (armée en robes), lorsqu'ils étaient réunis en grande foule. Quiconque parmi les Grecs se vouait á la vie cénobitique devait prendre un pallium, ou manteau noir.»

Vie militaire et religieuse au moyen âge et á l'époque de la renaissance, par Paul Lacroix. Deuxième édition. Pág. 337 y 338.

no contradicen la honesta severidad monástica (1), y afirma que para acostarse vestidos y levantarse á maitines, todavía en su tiempo, al principio del siglo décimosétimo, usaban túnicas blancas los monjes de su Órden (2). Pero bien examinada la tela (motivo de esta digresion sobre indumentaria monástica), cuyo tinte amarillento es natural consecuencia de los años trascurridos desde que se pintó, y observando las vueltas rudas y los ángulos poco muertos de sus pliegues, forzoso es confesar que debe ser de lino aquel paño blanco puesto en muy bello contraste bajo el brillante terciopelo de la sobrevesta, entre las ricas bordaduras de los dos lados de la capa. Ni cabe duda que representa el alba, como parte integrante de las vestiduras pontificales, á pesar de la extremada sencillez que no parece avenirse con los demás pormenores ornamentales del cuadro, ni con la riqueza de la tunicela y de la capa pluvial. En algun retablo (3), de los que tanto avaloran el Museo Arqueológico de la calle de los Embajadores, y en la preciosa tabla de San Vicente Mártir, cuyo trasunto y descripcion se ha publicado en el segundo volúmen de esta obra, pintadas en el mismo siglo xv, se hallan tambien albas sin encajes ni adornos (4); y únicamente se ven en todas ellas, en su parte inferior, dos cuadros, uno delante y otro detrás, de igual tela y matiz que los puños, en representacion de la cruz, signo salvador del humano linaje.

XI.

Oscuros en extremo son los anales del arte, durante los siglos medios, en el antiguo reino de Aragon, sobre todo en cuanto se refiere á la pintura. El docto D. Juan Agustin Cean Bermudez, en una obra suya muy estimada de los aficionados á la historia de las artes españolas (5), cita un solo pintor conocido en el siglo décimotercero (6), dos en el décimocuarto (7), veintitres en el décimoquinto (8), y entre estos hay dos florentinos, cuasi seguramente; además, tres artistas de naciones extrañas, y ninguno del antiguo reino de Aragon. El Sr. D. Valentin Carderera, diligente investigador en cuanto á la historia del arte aragonés toca, llena importantes vacíos en esa fase de la vida de nuestra patria, revelándonos los nombres de Ramon Torrente y Pedro de Zuera como pintores de fama en la décimacuarta centuria; del renombrado pintor de la diputacion Roman de la Ortiga, que floreció en

---

(1) «De aquí vino que San Romualdo, fundador de los monges camaldulenses, los vistiese de blanco: y San Juan Gualberto, mandasse á los suyos, los traxessen de color gris (que tira á leonado claro, ó azul oscuro:) San Esteuan Aluerno, padre de los Grandimontenses, y el Santo Papa Celestino V. fundador de los que por su respecto se llamaron Celestinos, visten ábito blanco, juntamente con los monges Olibetanos, que es una Congregacion principal de Italia. La insigne de los Cistercienses, que por otro nombre llaman de San Bernardo, vsó la mezcla de blanco y negro, casi luego al principio de su institucion.»

. . . .

«Estos [los del Cister] muy gran parte tienen de monges negros, porque lo essencial del ábito, no consiste en la saya ó túnica, sino en la cogulla y escapulario. Este en las Prouincias le traen negro, con el mongil, que llevan de camino, y las cogullas, segun estoy informado, en muchas partes de Italia, y Francia, las vsan negras, y en Alemania de color gris: porque de tal manera se han aprouechado de las palabras de la Regla, que entre si mismos no han tenido rigor, en traer este, ó aquel color, y han variado sus cogullas, blancas, negras y de color de gris.»

. . . .

«Esta indiferencia en los vestidos, tambien la han tenido los monges de la Congregacion de San Benito de Valladolid, en la qual se vsó mucho tiempo, traer las sayas leonadas, ó de buriel, y cuando las casas se yuan reformando, y haziendo Congregacion, por órden de los Reyes Católicos, en la instruccion y memoria, que lleuan los reformadores (como yo he visto en muchos archivos de las casas de la Órden) mandauan á los monges, traxessen las sayas, ó túnica de buriel, y oy dia son viuos algunos, que no solo las vieron, pero las traxeron.»

Yepes (Mro. Fray Antonio de). *Corónica general de la Órden de San Benito.* Tomo I, fol. 36 y 37.

(2) «Tambien para acostarse vestidos, conforme manda la Regla de nuestro padre San Benito, y leuantarse á maytines, aun estan en costumbre las sayas blancas, y nuestros monges oy dia en muchas casas las ponen, para echarse en la cama, y duermen con ellas, y se leuantan á los maytines. Y con toda esta variedad de colores (que se vsaron hasta los años de mil y quinientos, y cinquenta, y de ay adelante) siempre hemos sido llamados y tenidos por monges negros: porque la cogulla, y el escapulario, es de aquel color.»

Yepes. *Ob. cit.*, fol. 37.

(3) Procede de Palencia el altar á que hacemos alusion, y representa en su compartimiento principal á San Juan Bautista. En el lateral izquierdo del santo se ve un sacerdote celebrando misa, en cuya alba existe un gran cuadro de tela de igual matiz que los puños

(4) En la misma forma que la del retablo de San Juan Bautista, de Palencia, ántes citado.

(5) *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España.*

(6) Rodrigo Estéban.

(7) Juan Cesilles y Ferrand Gonzalez.

(8) Gerardo Starnina, Juan Alfon, Dello, el Mro. Luis, el Mro. Rogel, Juan Sanchez de Castro, el Mro. Jorge Inglés, Pedro Sanchez, Juan Nuñez, García del Barco, Juan Rodriguez, Diego Lopez, Martel, Juan de Borgoña, Pedro Berruguete, Santos Cruz, Alonso Sanchez, Juan Gonzalez Becerril, Juan de Toledo, Luis de Medina, Alvar Perez de Villoldo, Gonzalo Diez y Juan Flamenco.

Cean Bermundez. *Ob. cit.* Tomo VI, pág. 129 y 130.

el último tercio del siglo xv, con el de su contemporáneo Juan Calvo; y tambien el del más célebre de aquella época, Pedro de Aponte, Zaragozano, á quien protegió Juan II el *Grande*, y nombró su pintor de cámara Fernando *el Católico* (1). Pero ni éste docto académico cita con ingénua precision las fuentes que han hecho fructuosas sus investigaciones, y donde tal vez pudieran rastrearse noticias circunstanciadas acerca de los más famosos artistas aragoneses (2), ni el diligente Jusepe Martinez es muy explícito, tratando *de la estimacion é inmortalidad que se debe á los profesores insignes del arte de la pintura*, al hablar de la honra que particularmente dieron los reyes á los nuestros (3). Refiriéndose á Pedro de Aponte, anuncia el Sr. Carderera pormenores de las calidades que distinguen á tan célebre artista, en un *Suplemento* con que adicionará la principal obra del Sr. Cean Bermudez, ya que al testimonio de los historiadores aragoneses Dormer y Uztarroz debió descubrir la existencia de varias tablas de aquel insigne pintor; pero á falta suya, por no haberse dado á la estampa la esperada adicion, repetiremos lo que dice Martinez ensalzándole. «Viendo venir de Flandés y de Alemania excelentes pinturas, siendo muy estimadas en España, se animó de manera en este ejercicio, que dentro de poco tiempo las igualó, y en particular en retratos fué singularísimo. No hubo persona principal en España que no se quisiere retratar por su mano. Dicen que fué el inventor de los muros fingidos de Santa Fé, en el reino de Granada; y no hay que maravillar de esto, que fué gran perspectivo y hombre de gran invencion y máquina, y siempre fué siguiendo la corte de SS. MM., de Isabela y Fernando. He visto muchas obras de su mano en el reino de Aragon, Cataluña y Valencia. Fué este ilustre varon el primero que pintó al óleo; fué muy estimado de sus majestades, haciéndole merced de pintor suyo, con privilegio particular, que hasta entónces no se habia usado en España (4).» El mismo Sr. Carderera no vacila tampoco en afirmar que «sus obras pueden presentarse al par que las mejores que ejecutaron los artistas nacionales de su tiempo (5).»

Si conociéramos las *adiciones* á la proyectada edicion del *Diccionario* de Cean Bermudez, tal vez no seria difícil reconocer semejanzas, ó diferencias para creer, ó no, del más famoso de los pintores aragoneses del siglo xv, la tabla que motiva estos apuntes, ya que con verdadero conocimiento de varias obras suyas ha de caracterizar tan competente adicionador el estilo y destreza del insigne artista Cesaraugustano; pero áun limitándonos á las muy someras indicaciones que insertas quedan más arriba, deducirse puede alguna calidad de las inherentes á las pinturas de Aponte. Los excelentes cuadros que de Alemania y de Flandes venian á España, le animaron en el ejercicio de tan difícil arte, igualando en breve á los maestros de ambos países; y con ser el primero que usó entre nosotros la pintura al óleo, fácilmente pudo tomar de los alemanes y flamencos su mismo estilo, sobre la base de la enseñanza que habia debido á los famosos pintores italianos Domingo Ghirlandajo y Lúcas Signorelli. Empero median entre la tabla que representa á Santo Domingo de Silos y la que contiene la efigie de San Vicente Mártir, notables diferencias en los caractéres propios de cada una, no siendo fácil con ellas atribuir á Pedro de Aponte ambas obras, como, por un detenido estudio de cuantas existan de las diferentes épocas de la vida de este artista Cesaraugustano, no resulten diferentes influencias dando á su pincel diversos caractéres, dentro de la correccion, brillantez y naturalidad que son el fondo de su estilo. Desde luégo sobre parecer de posterior época el Santo Domingo, revela visible progreso en el uso del color, en los efectos del claro-oscuro, y en el estudio de la figura.

Nótase tambien en esta tabla que tiende su autor á imitar algun tanto la escuela francesa, por lo ménos en ciertos pormenores de los trajes y de las tocas, y en las coronas flordelisadas. Y sin embargo, no bastan estas circunstancias accidentales para otorgarle foránea procedencia. Ni los vestidos, ni las tocas de las figuras pertenecen á la indumentaria francesa exclusivamente, sino que son comunes á otros países y al nuestro, tal vez imitando las

(1) *Noticia de Jusepe Martinez y reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragon*, puestas á la cabeza de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, de Martinez, publicados por la Academia de San Fernando.

(2) A varios investigadores en la historia de las artes hemos oido más de una vez lamentarse de la vaguedad con que el Sr. Carderera cita las obras y los documentos de donde toma las noticias que tanto avaloran sus escritos. No creemos intencionada esa sensible reserva, nada conforme con la claridad de las pruebas históricas, y contraría de lleno al propósito de facilitar todo género de datos á los que puedan ampliar, ó fortalecer análogas investigaciones; pero cuando se hallan citas refiriéndose á la *Biblioteca de escritores aragoneses*, de Latassa, que consta de ocho tomos, sin más circunstanciada indicacion, y al *Archivo de la Corona de Aragon*, donde se cuentan por muchos miles los documentos y por cientos los registros, entre otros muchos casos semejantes que pudiéramos indicar, no falta motivo para sentir que no corresponda cierta espontánea exactitud, citando fuentes de conocimiento, á la perspicuidad con que tan distinguido escritor las analiza, juzga y expone.

(3) *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura.* Tratado xvi.

(4) *Id.* id.

(5) *Ob. cit.*, pág. 9.

ricas estofas venecianas de la misma época; y acerca de las coronas de largos brazos, terminadas en flores de lis, bien puede asegurarse que además de no ser muy raras en otras tablas evidentemente aragonesas del mismo tiempo, tenian corriente uso en el antiguo reino de Aragon, confirmándolo así numerosas portadas de obras impresas á fines del siglo décimoquinto y principios del décimosexto, en las cuales el blason real y otros escudos de nobles familias ostentan coronas flordelisadas, muy semejantes y hasta idénticas, en algunos casos, á las de las matronas del cortejo de Santo Domingo en esta tabla, y en cuyas elevadas proporciones habrian encontrado los artistas aragoneses mayor belleza, sobre todo añadiendo á su gallardía, en lugar de las pequeñas bolas de otros tiempos, el remate de las lises, tan armónico además con el tipo de la ornamentacion, por entónces en boga.

Tal vez con mayor fundamento se pudiera considerar esta tabla como valenciana de la misma época. Delicados y minuciosos pormenores, bajo ténue cuerpo de color, en tersa y limpia superficie, parecen revelar los peculiares caractéres del arte de la pintura en la bella ciudad que Guadalaviar fecundiza; y sin embargo, ni carece de firmeza en el dibujo, ni de vigorosa expresion, ni de brillante tono, calidades propias tambien del génio aragonés en la pintura, por aquellos tiempos.

Ninguna conclusion definitiva se deduce, pues, de antecedentes faltos de indicaciones precisas; y limitados á los expuestos, únicamente puede surgir la confianza de que, sobre la estrecha base de estos insignificantes apuntes, hijos de noble deseo, den varones competentes un título de honor, en luminosas disquisiciones, al verdadero autor de tan preciosa tabla, y tambien un timbre más, así lo esperamos, al antiguo reino de Aragon que todavía realce sus innumerables glorias.

XII.

Las dificultades que han impedido atribuir á determinado artista la creacion de la pintura, á cuyo exámen se dedican estos borrones, crecen y suben de punto al procurar esclarecer en qué localidad se le dió vida, y qué vínculos la unen al territorio donde tuvo artístico nacimiento. Seguros de que á un pintor de nombre conocido se debiera esa tabla, y con la certeza de atribuirla á quien le otorgara el ser, fácilmente se seguirian los pasos del creador para localizar el orígen de su obra; pero ¿cómo, sin la base primera, necesaria como punto de partida en cuanto con la presente investigacion se relacione, se han de alcanzar afirmaciones valederas, al ménos como lógicas probabilidades? Intentémoslo; y tal vez no sea de todo punto estéril nuestro propósito, siquiera para que perspícuos investigadores, despues, arriben animosos donde arribar no pueden los que carecen de fuerzas para subir á ciertas alturas, en la crítica y en la historia.

Sabido es que tuvo verdadero influjo en el progreso del arte, al espirar la Edad-media, el estilo germánico, sobre todo cuando los hermanos Van Eyck hicieron preponderar en sus cuadros el realismo de la vida comun, artisticamente realzado con correccion en el dibujo, con sentido claro-oscuro, con la viveza del color, con acertadas perspectivas, completando sus inspiraciones objetos vulgares, escenas ordinarias de la naturaleza, representados en minuciosos pormenores, y todo con la valentía de pincel que inspira el entusiasmo por los asuntos místicos. Limita, por lo regular, sus inspiraciones cierta tendencia á la simetría, impuesta por la arquitectura religiosa de la época; pero eleva sus obras el sentimiento dramático y pintoresco, áun sin romper las reglas arquitectónicas en el rigorismo de la ornamentacion entónces en boga, y las cabezas de los personajes tienen la belleza y la dignidad, propias de anteriores tiempos y escuelas, y las estofas y los paños la delicada minuciosidad del período artístico precedente, sin que falte á esa concienzuda exactitud el conocimiento profundo de la trasparencia y armonía del colorido, que prestaban á la paleta los colores al óleo, en los grandes adelantos conseguidos por Huberto Van Eyck (1), con rara inteligencia.

---

(1) «..... Hubert van Eyck mit à profit la peinture à l'huile qu'il avait perfectionée. Employé longtemps avant lui, il est vrai, mais dans des condition très imparfaites, ce procedé n'avait pas servi qu'à des objets secondaires. D'après les découvertes les plus récentes voici les améliorations qu'il introduisi par degrès dans ce système. Il commença par écarter le principal *obstacle* qui jusque là avait empeché l'application de la peinture á l'huile aux tableaux proprement dits, car, afin de faire secher les couleurs plus vite, on avait dû y ajouter un vernis composé d'huile boullie avec une résine. La couleur trop

Más arriba se indicó, con el testimonio de Jusepe Martinez, que no pequeño influjo tuvieron en el espíritu de Pedro de Aponte las tablas procedentes de Alemania y de Flandes; y esto se conforma con el patente sentimiento realista de la que representa á Santo Domingo de Silos, suponiéndola obra de pintor aragonés, bien fuese Aponte, ú otro contemporáneo suyo, entre los más famosos artistas de aquel antiguo reino, separándonos en esta hipótesis de la respetabilísima opinion del Sr. Carderera, á quien parece que *el gusto llamado aleman, á pesar de las seductoras tablas que podian venir de los van Eyck y demás grandes pintores de Flandes que les sucedieron, se aclimató poco entre los de la corona de Aragon* (1). Sin el cuadro que á Santo Domingo de Silos representa, no hubiéramos osado poner en duda el aserto de tan competente historiador de las artes españolas; pero sus dimensiones (2) inclinan á creer que no debió ser trasportado de gran distancia, y además no carece de *gran carácter en las cabezas, grandiosidad en los ropajes y vigor en el colorido*, predominantes calidades que atribuye á varias obras de Aponte (3), y esto no sólo en la figura principal, sino hasta en las que secundariamente forman su cortejo.

Tal vez pudiera encontrarse algun indicio relacionado con la localidad, á que se destinó esa tabla, en una de las vestiduras de Santo Domingo. Lleva su capa pluvial, como se indicó al describirla, ocho cuadros con otras tantas figuras de santos de la iglesia católica, de los cuales se ven siete; y aparecen en la derecha San Pedro, Santa Bárbara, San Andrés, Santa Apolonia, y en la izquierda Santa Catalina, San Bartolomé y Santa Quiteria. El primero y el tercero fueron advocacion de dos parroquias Darocenses, destruidas en el presente siglo: la segunda lo es de una famosa ermita de los términos de la ciudad: la sétima lo fué de una capilla de la Órden del Temple, despues santuario con un célebre humilladero, que hace muchos años no existe: tal vez las tres restantes dan denominacion á muy antiguas cofradías, á otros institutos religiosos, ó satisfacen personales devociones; y estas coincidencias pudieran tambien inducir á creer, no sólo que la tabla debió ser pintada en Aragon, sino tal vez en la misma ciudad de Daroca. Viajó Aponte por todas las comarcas aragonesas, por Cataluña y por Valencia, como muchos otros pintores de aquel antiguo reino, unos contemporáneos suyos, otros de diferentes épocas; y con frecuencia su paso por las poblaciones facilitó que humildes localidades lograsen excelentes pinturas. No era Daroca en el siglo décimoquinto punto de poca importancia, como cabeza de su Comunidad, ni carecia de recursos para emprender y llevar á cabo dispendiosas obras que su defensa, el bienestar de sus hijos, el culto esplendoroso de sus iglesias reclamasen; y fácil y natural debió ser que, aprovechando el tránsito del artista en sus viajes á Valencia, ó reclamando su estancia por el tiempo necesario para dar cima á ese empeño, brotase allí mismo de diestro pincel tan preciosa tabla.

Demos ya fin á estas laboriosas é ingratas investigaciones. Otros más competentes y más afortunados podrán convertir las hipótesis en evidencias históricas, las deducciones en seguros asertos. En el terreno artístico abundan las excelencias de tan admirable pintura: correcto dibujo, estudiados ropajes, sentidas actitudes, vigoroso y limpio colorido, empaste magistral en las tintas, delicados pormenores y grandioso conjunto. En el campo de los hechos la oscuridad de los datos no contradice las probabilidades en las opiniones expuestas, ni los textos citados quitan á la induccion su carácter lógico. Y mientras certeros descubrimientos basados en fidedignos antecedentes no adelanten por camino seguro, señalando nuevo artista que creara tan hermosa pintura, y otro sitio donde le diera vida el génio, Aragon y Daroca disfrutarán esta gloria, que añade nuevos fulgores á sus esplendorosas frentes.

---

sombre de la résine, à laquelle on mêlait de l'ambre jaune, ou plus souvent de la sandaraque, agissait d'une manière différente sur les divers couleurs. Mais Hubert van Eyck reussit à composer un vernis incolore qu'il put appliquer á toutes indistinctement. Voici la méthode qu'il suivait pour peindre: Il traçait son contour sur un fond de plâtre assez serré pour que l'huile ne pût en pénétrer la surface, puis il ébauchait avec une legère couche d'outremer d'un brun chaud, assez transparente pour laisser percer le fond de plâtre, et appliquait ensuite les diverses couleurs, légères dans les clairs et épaisses dans les ombres, se servant parfois du fond pour mieux les faire ressortir. Dans toutes les autres parties, il conservait l'narmonie entre les couches supérieures et la couleur fondamentale, de manière á réunir partout la vigueur à la clarté. Il acquit á la fin dans le maniement de la brosse cette parfaite liberté que permettait le procédé nouveau, arrêtant le coup de pinceau, ou bien fondant doucement ses touches, selon les exigences du sujet.»

Waagen (G. F.) *Manuel de l'histoire de la peinture. Écoles allemande, flamande et hollandaise.* Traduction par MM. Hymans et Petit. Tomo I, páginas 84 y 85.

(1) *Ob. cit.*, pág. 16.

(2) Tiene de altura 2 metros 44 centímetros, y de anchura 1 metro 47 centímetros, sin contar lo que las aumenta el marco, de florido estilo ojival, con todos los correspondientes pormenores.

(3) *Ob. cit.*, pág. 22.



ANTIGÜAS CARABELAS.

LAS CARABELAS.

ESTUDIO HECHO SOBRE LOS DISEÑOS

QUE SE CONSERVAN EN VARIAS OBRAS ANTIGUAS CITADAS EN EL TEXTO,

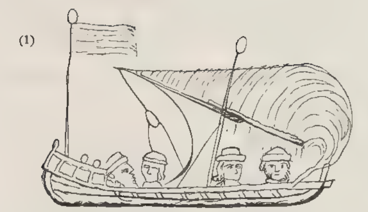
POR EL ILMO. SEÑOR

DON CESÁREO FERNANDEZ DURO,

Capitan de fragata, Coronel de Infantería, correspondiente de la Academia de la Historia, etc

I.

(1)



Dificultosas de suyo todas las investigaciones arqueológicas, sónlo en grado máximo las que se dirigen á determinar la forma y condiciones de los vasos de que los antiguos se sirvieron para la navegacion, porque si es raro que de las fábricas del hombre sobre la tierra no lleguen á descubrirse con el tiempo vestigios que bastan á la ciencia para reconstruir el edificio ó monumento, como reconstruye el naturalista el esqueleto de los animales antediluvianos con presencia de algunos huesos fósiles, natural es que no se hallen los perecederos materiales empleados en las edades anteriores á la nuestra para la formacion de bajeles flotantes en un medio que amenaza de muchos modos á su existencia desde el momento mismo en que empieza á soportarlos. Así mientras el registro de las entrañas de la tierra ofrece cada dia á los estudios *prehistóricos* datos nuevos acerca de las armas, de los instrumentos, de la alimentacion y de los enterramientos del hombre en fechas cuyo alejamiento es imposible todavía medir, el fondo de la mar, tambien registrado, poco revela para adelantar en la tenebrosa confusion de sus misterios.

Tampoco los productos de las artes que copian obras del hombre y que tan poderoso auxiliar constituyen en los descubrimientos de antigüedades sirven siempre á las investigaciones náuticas, ántes al contrario, las medallas, las esculturas y dibujos han espesado á veces el caos envolvente de la arquitectura naval remota, porque es muy difícil y poco comun en los artistas, refractarios á la penosa vida de mar, el conocimiento técnico sin el cual la representacion de las naves no puede ser exacta. Por un Enrique de las Marinas (2) que ensalzan los anales de nuestra pintura; por un Monleon que en nuestros dias sigue con fortuna las huellas del primero, cuéntanse en España muchos pintores y otros artistas que han legado á los Museos irrisorias naves propias para desorientar á los que quieren

(1) El *Luxer* con que Jaime Jener llegó al rio del Oro, en la costa de África, el año de 1346. Copiado de la *Carta de marear catalana* de 1375.

(2) Pintor insigne, natural de Cádiz; llamábase Enrique Jácome y Breca, y perdió el apellido de sus padres adjudicándole el público el de sus obras famosas, de modo que sólo era conocido por Enrique de las Marinas. Nació en 1621 y murió en Roma á los sesenta años. (Palomino, *Vidas de los pintores eminentes españoles*. Madrid, 1724.)

estudiarlas; y como esto mismo sucede en todas partes y las someras relaciones de los historiadores no compensen la carencia de otros datos, no son sólo problemáticas la forma y capacidad del *arca* que conservó las especies, con saber que tenia 300 codos de longitud, 50 de latitud y 30 de altura (1), sino que alcanza la falta de conocimientos esenciales á tiempos comprendidos en nuestra edad (2).

La carabela, cuya existencia llega al siglo XVII, es uno de los buques casi desconocidos, aunque haya sido objeto de especiales y predilectas investigaciones por ir su nombre asociado al hallazgo de otro mundo. Vehículo de la santa luz del Evangelio y de la civilizacion europea importadas en el nuevo Continente, el recuerdo de la carabela es inseparable de Colon, Pinzon, Solís, Hojeda, La Cosa, Grijalva, Vasco Nuñez, Cortés, Cano, de esa pléyada brillante de descubridores que llenaron de asombro á sus coetáneos, y que hoy todavía lo causan á cuantos repasan las relaciones de sus hechos: bajel valiente que arrostra los peligros de arrecifes y escollos, islas y estrechos nunca visitados; que lucha con los borrascosos mares y ahuracanados vientos de las regiones australes; que ciñe el globo terrestre con la cinta espumosa de su estela, personifica la marina hispana en los momentos de la unidad nacional conseguida por los Reyes Católicos, en «aquella época en que la marina española remontó el vuelo de la gloria, á esfera tan superior que no la ha alcanzado, y se puede asegurar sin temeridad ni jactancia, que no es dable la alcance ninguna otra. El engañado ó incrédulo, á quien parezca encarecimiento esta verdad, figúrese dos grandes globos que representen el mundo que conocieron los antiguos y el que conocemos. Si en éste nota un vastísimo continente que equilibra el nuestro, que duplicó el elemento del hombre; ese es un fruto de la marina española. Si echa de ver un anchuroso mar que lo separa de las antiguas Indias, su conocimiento se debe á la marina española que por largo tiempo lo frecuentó exclusivamente. Si le ve poblado de archipiélagos numerosos sujetos á nuestros soberanos, descubrimientos y conquistas son de la marina española. Si columbra un lejano y tortuoso estrecho que horadando la nueva comarca hácia su extremo meridional comunica los dos mayores Océanos, hallazgo es de la marina española. Si extiende sus ojos por el inmenso ámbito de estos dos mundos, si sigue el continuado piélago que los baña, hallará el gran viaje sin modelo que por primera vez se debió á la marina española. . . . .

»Este conjunto de novedades estupendas ocasionó aquella revolucion única que con un trastorno sin ejemplar mudó la faz del universo, varió la constitucion del orbe, alteró las leyes, los usos, las opiniones, el comercio, el poder, la salud, las virtudes y los vicios de los hombres y de las naciones (3).»

Añádase que el trascendental acaecimiento más que en nada habia de influir en la marina misma acrecentando el bosque de sus mástiles y modificando las líneas de la construccion, que ahora habia menester espacio ámplio para los emigrantes, animales, instrumentos y mercancías llevados á la ida; para los frutos y metales acarreados en la vuelta.

«El descubrimiento del Nuevo-Mundo cambió la faz del mundo conocido. Ciencias, artes, industrias, comercio, todo varió; y lo que más trasformacion debia sufrir era la marina...

»La marina del mundo antiguo no era digna de saludar al Nuevo-Mundo: la carraca debia sustituir á la galera, la coca á la carraca, la carabela á la coca, y á la carabela el galeon (4).»

Tales cambios ocurridos en dias en que la política suspicaz del gobierno de España ocultaba los documentos que pudieran dar luz en asuntos de las Indias, perdidos más tarde en las convulsiones del país, vienen á ser concausa de esterilidad para la diligencia ensayada en la investigacion de la carabela.

Emprendiéronla en Francia, entre varios otros, los autores de *L'Encyclopédie méthodique*, y Mr. A. Jal, competentísimo por sus estudios y profesion técnica. Este, en *La France maritime*, revista marítima ilustrada que se publicó en los años de 1834 á 1841, en su notable *Archéologie navale* (Paris, 1840), y en el excelente *Glossaire nautique. Repertoire polyglotte de termes de marine anciens et modernes* (Paris, 1848-1850), ha dado á sus estudios más extension que ningun otro escritor marino, acudiendo á nuestras fuentes originales con constancia é imparcialidad poco comunes entre los autores que tratan de cosas de España.

(1) Génesis, VI, 15.

(2) Qui donnera son véritable nom au beau vaisseau de guerre que nous empruntons à Vill Barentsoen? Cet artiste le dessina en 1594. A. Jal. *Archéologie navale.)*

(3) Vargas Ponce, *Importancia de la historia de la marina española.* Madrid, 1807, pág. 28.

(4) Don Francisco Javier de Salas, *Historia de la matrícula de mar.* Madrid, 1870, pág. 25 y 26.



Lett.

ESBOZO ORIGINAL DE CRISTOBAL COLON,

QUE SE GUARDA EN EL ARCHIVO ORIGINAL DE GENOVA

En Italia Bartolomeo Crescencio, *Nautica mediterranea*, Roma, 1607; Pantero-Pantera, que describió los buques usados en el mismo mar; Statrico, en el *Vocabulario di Marina*, Milano, 1814, y el caballero Luigi Bossi, *Vita di Cristoforo Colombo*, dedican algunas consideraciones á la carabela.

J. H. Röding, *Allgemeines Worterbuck der Marine*, Hamburg. 1794-1798, se limita á traducir lo dicho por *L'Encyclopédie méthodique* y los autores ingleses se contentan cuando más, como sucede á Noah Webster *A Dictionary*, London, 1832, con una definicion poco estudiada. *La Enciclopedia Británica*, tan rica en ilustrados artículos y que llena con la arquitectura naval un grueso volúmen, no menciona siquiera la carabela, silencio que se observa igualmente en la obra importante de John Charnock, *An history of marine architecture including an enlarged and progressive view of the nautical regulations and naval history both civil and military of all nations especially of Great Britain*. London, 1801.

Charnock examina la composicion de la Armada española y la influencia que en ella tuvo el descubrimiento de Colon; describe y dibuja los principales tipos, la galera, galeaza, galizabra, galeon, pasavolante, fragata, patache y zabra; se detiene en la averiguacion minuciosa de la figura, porte, arboladura, artillería, equipaje y pertrechos de *la Invencible*, sin tener para la carabela una palabra.

En España, por fin, los autores de la *Historia de la marina real española*, Madrid, 1849, dedicáronla tres páginas (1), acudiendo á las colecciones de Navarrete, fuente pura de que se han valido tambien los extranjeros y habrán de valerse cuantos quieran escudriñar con fruto las navegaciones de los descubridores.

II.

Nuestro Diccionario de autoridades asienta que *carabela puede venir del griego Karabion*, y que suponiendo esta etimología debe escribirse con *b*, aunque Nebrixa, Covarrubias y otros lo hacen con *v*. Terreros, *Dicc. castellano*, 1786, que tambien era autoridad, escribe *caravela*, aunque á renglon seguido consigne que «es nombre tomado de la baja latinidad y del griego Καραβιον. Du Cange (2), con otros eruditos, opina que viene de *Carabus* ó Κάραβος; Constancio (3) lo deriva de las radicales francesas *carré* y *voile*; Jal, con algun otro, supone el orígen italiano componiéndolo las palabras *cara* y *bella*, porque en efecto, dice (4), estos buques comparados con los demás de la época eran de forma graciosa y elegante.

Sea como quiera, lo cierto es que en los más de los antiguos documentos españoles se ve escrito *carauela*, y que en otras lenguas no se ha tenido presente la presuncion de la raíz griega toda vez que los diccionarios sustentan; en latin bajo *caravela*, *caravella* y *caravellus;* italiano *caravella;* portugués *caravella;* francés *caravelle;* inglés *caravel;* aleman *karavelle;* holandés *karvel* y en español, segun Terreros, Nebrixa, Covarrubias y otros *caravela*.

El respeto que la Academia Española merece, me hace, sin embargo, adoptar su leccion.

El citado Mr. Jal fué inducido á error por un documento que, sin duda, examinaria en copia imperfecta. Dice que la ley 7, título XXIII de la segunda *Partida* de don Alfonso *el Sabio* menciona las carabelas (5) y partiendo de este *hecho* dá por sentado que en el siglo XIII estaban en uso semejantes embarcaciones (6); pero el fundamento no es exacto: la mejor de nuestras ediciones de las *Partidas*, que pone las variantes de los códices comparados cuidadosamente ántes de la impresion, y que en la ley 7, título XXIV (no 23), partida 2.ª, trata de *Quales deben seer los*

(1) Tomo I, pág. 97 á 100

(2) *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis*, autore Carolo Dufresne, domino du Cange. París, 1733-1736

(3) *Diccionario portugués*, 1836.

(4) *Glossaire nautique.*

(5) Voici, dice Mr. Jal, un passage de la 7e loi, titre 23, deuxième *Partida* d'Alfonso el Sabio, qui fait très bien comprendre la difference qu'aux douzième et treizième siècles on faisait des mots *navio* et nave: «Ca los mayores (navios) que van e viento, llaman naves. E de estas ay de dos mastes, e de uno, e otras menores, sson desta manera, e dicen los nomes. Por que ssean conoscidos, assi como: Carraca, nao, galea, fusta, balener, leno, pinaca, caravela. E otros barcos » *(Archéologie navale.)*

(6) *Glossaire nautique*, pág. 418

mayores et los menores navios para guerrear, et como deben seer aparejados, no nombra á la carabela haciéndolo de *galeas*, carracones, buzos, táridas, cocas, leños, halocas, barcas, galeotas, saetías y zabras (1).

Tampoco están en lo cierto los autores de la *Historia de la marina real española* afirmando (2) que al sitio de Algeciras en el año de 1342 concurrieron algunas carabelas en las flotas que los moros aproximaron á España, conduciendo cada una hasta cincuenta caballos. Precisamente trata la Crónica de don Alfonso *el onceno* las ocurrencias marítimas de aquel reinado con una detencion que no deja lugar á interpretaciones. En el año de 1325 derrota el almirante Alfonso Jufre, llevando *seis galeas*, *ocho naves* y *seis leños*, á la flota morisca compuesta de *veintidos galeas*. En 1339 tras otras batallas contra moros y portugueses, recibe heróica muerte este almirante afrontando con *treinta y tres galeas* y algunas naves el choque de la armada mahometana que *traia sesenta galeas é otros navios de guisa que podian ser más de doscientas cincuenta velas*. En 1339 juntó el rey Albohacen á sus flotas las de los reyes de Granada, Túnez y Bugía reuniendo *«galeas é otros navios muchos de los que facen los moros, que dicen caravos et barcas grandes et gran caravana de navios pequeños, et en la mar non avia ninguna cosa que lo contrallase.»* Por fin, puesto sitio á Algeciras por don Alfonso *«y la flota del rey estando guardando la mar* (en el año 1342 que dicen los citados autores) *avia y cincuenta galeas de ginoveses et de castellanos, et diez galeas de Aragon, et cuarenta naves de Castiella et estas eran de guerra sin las otras naves et vaxeles que traian las viandas, et zabras, et leños que andaban en la guarda.»* No obstante lo cual Aly, hijo del rey Albohacen consiguió atravesar el Estrecho con una flota en que *«avia sesenta galeas, et muchos caravos, que traia cada uno cincuenta y sesenta caballos* (3).»

La semejanza de la voz fué probablemente motivo para que los referidos escritores confundieran con la carabela el cárabo, que es embarcacion que usaban y siguen hoy usando los moros ribereños del Mediterráneo.

Pero Lopez de Ayala nos dejó posteriormente cumplida reseña de los aprestos y de la campaña naval de don Pedro de Castilla contra su homónimo de Aragon, siendo el primer rey castellano que se embarcó y mandó en persona armada, de *cuarenta y una galeras*, *ochenta naos*, *tres galeotas y cuatro leños*. Era tal su aficion á las cosas de mar, dice la Crónica, que muchas veces iba á presenciar la maniobra de los bajeles y la pesquería de los atunes, probando esta misma inclinacion las alhajas que mandó hacer en Sevilla, entre ellas *una galera de plata y una nao de oro con piedras y aljójar* (4).

En los reinados siguientes, en que no faltaron hechos de mar, como la batalla de la Rochela, no mencionan tampoco los cronistas, incluso el especial de D. Pedro Niño, á los buques que habian de servir á Colon. Un códice francés que narra la conquista de las Canarias por Juan de Bethencourt, y que ha sido reproducido por Charton (5) dice que el aventurero hizo el viaje desde Sevilla en una galeota y que en la Graciosa halló la nave de España nombrada *Tajamar*.

Desde esta época, entrado el siglo XV, empezaron los castellanos á extender sus expediciones por la costa de África hasta el rio del Oro, que en 1346 habia visitado Jaime Ferrer con el *luxer* que encabeza la letra inicial de esta monografía, y á su ejemplo los portugueses estimulados por el infante D. Enrique, que acogia á todos los hombres hábiles en la náutica y astronomía, especialmente á los italianos cuyas repúblicas eran de las más activas y prácticas en la navegacion.

---

(1) Copiada á la letra la ley 7, tít. XXIV, Partida 2.ª, dice:

«*Quales deben seer los mayores et los menores navios para guerrear, et como deben seer aparejados*

»Navios para andar sobre mar son de muchas guisas: e por ende pusieron á cada uno de aquellos su nombre segunt la faycion en que es fecho; ca á los mayores que van a dos vientos llámanlos carracas, et destos hi ha de dos mastes et de uno; et otros menores que son desta manera et dicenles nombres por que sean conoszudos, asi como carracones, et buzos, et taridas, et cocas, et leños, et halocas, et barcas. Mas en España non dicen á otros navios sinon a aquellos que han velas et rimos; ca estos son fechos señaladamente para guerrear con ellos; et por eso les pusieron velas et mastes como a los otros para facer grand viage sobre mar, et rimos, et espadas et timones para ir quando les fallesciese el viento o para salir o entrar en los puertos o en los rencones de la mar, et para alcanzar a los que se les fuyesen et para fuir de los que los segundasen.. .... et por eso es grande el poder destos navios atales porque se ayudan del viento quando lo han, o de los rimos quando les es menester, et muchas vegadas de todo. Et a estos llaman galeas grandes, et otras hay menores a que dicen galeotas, et taridas, et saetias, et zabras, et otros pequeños que son hi que han estas facciones por servicio de los mayores de que se ayudan a las vegadas los que quieren guerrear a furto, porque puedan en ellos ir mas encobiertamente, et moverlos aina de un lugar a otro.»

(2) Tomo I, pág. 99.

(3) *Crónica de don Alfonso el* Onceno *de este nombre, de los reyes que reinaron en Castilla y en Leon, segunda edicion conforme á un antiguo manuscrito de la Real Biblioteca del Escorial y otro de la Mayansiana é ilustrado con apéndices y varios documentos*, por D. Francisco Cerdá y Rico. En Madrid, por Sancha, 1787.

(4) *Crónica del Rey don Pedro*, cap. III, IV, V, VI, VII y XI.

(5) *Voyageurs anciens et modernes*. París, 1855.

En el año 1444 envió este infante *una carabela* mandada por Vicente Lago, y en su compañía á Luis de Cadamosto, gentil hombre veneciano, á las islas de Porto-Santo, Madera, Canarias y al rio de Gambia (1), y á este viajero se deben las primeras noticias un tanto circunstanciadas de la embarcacion, como son su porte y velocidad, pues que corrió 600 millas italianas en treinta y seis horas (2).

De la crónica de don Juan II se deduce que por el mismo tiempo habia carabelas en España (3), siendo en lo sucesivo ya muy frecuente la cita del nombre en documentos históricos, como la Provision expedida por los Reyes Católicos en 1478, mandando que el oro y otros rescates adquiridos en la mina y en las costas de Guinea se trajesen á estos reinos: que se hiciesen armamentos marítimos *para que los naturales dellos anden y estén pujantes por la mar, los unos para ir á facer dichos resgates, y los otros para los defender y segurar*, nombrando ciertas personas que se habian ofrecido á armar veinte carabelas (4).

En otras naciones marítimas hubo de generalizarse la construccion, si es que forma especial tenian las carabelas, ó por lo ménos el nombre: Mr. Jal, prueba que las habia en Flándes y en Nápoles (5); y teníanlas los ingleses (6), los turcos (7), los moros (8), y otros pueblos del Mediterráneo.

III.

Á 30 de Abril de 1492 firmaron los Reyes Católicos, Provision para los alcaldes y regidores de la villa de Palos diciendo: « Bien sabedes como por algunas cosas fechas e cometidas por vosotros en deservicio nuestro, por los de nuestro Consejo fuisteis condenados á que fuésedes obligados á Nos servir doce meses *con dos carabelas armadas* á vuestras propias costas e espensas, cada e cuando, e doquier que por Nos os fuese mandado, so ciertas penas, segund que todo mas largamente en la dicha sentencia que contra vosotros fué dada se contiene: é agora por cuanto Nos habemos mandado á Cristóbal Colon que vaya *con tres carabelas de armada* (9), como nuestro capitan de las dichas *tres carabelas*, para ciertas partes de la mar oceana, sobre algunas cosas que cumplen á nuestro servicio; e Nos queremos que lleve consigo las dichas *dos carabelas*, con que así nos habeis de servir; por ende Nos vos mandamos, que del dia que con esta nuestra carta fuéredes requeridos fasta diez dias primeros siguientes... tengais aderezadas é puestas á punto las dichas dos *carabelas armadas*, etc. (10).»

El mismo dia 30 de Abril enviaban los reyes otras Provisiones á los Recabdadores y Almojarifes para que no

---

(1) Navarrete, *Colec. de Viajes*, tomo I, pág. XXVIII.

(2) Navigationi di Alvise Da Ca Da Mosto-Ramusio, tomo I, pág. 97.

«Mi fece armare (il Infante) una caravella nova di portada di circa botte novanta, della qualle era padrone un Vicente Dies natural de Lagus... e fornita di tutte le cose necessarie, col nome di Dio, e in buona ventura partimmo dal'sopradetto Capo San Vicenzo a di ventidue marzo MCCCCXLV con vento da Greco et Tramontrana (NNE) in poppe drizzando il nostro camino verso l'isola di Madera, andando alla quarta di Garbin verso Ponente (SO. ¼ O) a via dritta. Alli venticinque del detto mese giungemmo all'isola di Porto Santo circa mezzo giorno, che e lontana da detto capo San Vicenzo miglia DC circa.»

Más adelante dice:

«Essendo le Caravelle di Portogallo i megliori navilij che vadino sopra il mare di vele..»

(3) *Crónica de don Juan el II*, año 34, cap. CCXLIX. «Muchos se metian en naos y *carabelas* y los que no tenian en qué pensaban en ser todos perdidos»

(4) Navarrete, *Colec. de Viajes*, tomo I, pag. XXXIX.

(5) *Archéologie navale*, tomo II. «Phelippe, par la grâce de Dieu, duc de Bourgogne.—Notre amé Jean le Tourneur nous a exposé que de notre commandement a lui fait verbalement, il a été procédé aux ouvrages de la grant nave, caruelles et autres vaissealx que nous avons fait faire au pays de Brabant, lesquels nous faismes commencier des le mois de féurier l'an mil quatre cents trente huit, et furent parfaiz et menés au port de notre ville de Lescluse, duquel port notre dite grant nave parti le viij jour de may l'an mil quatre cents quarante et un...»

André de la Vigne, que publicó en 1495 el viaje de Cárlos VIII á Nápoles, dice en su *Vergier d'honneur:*

« Accoutrez tous vos carvelles hautaines.»

(6) *Servicios de los capitanes Nodales.* Madrid, 1621, fól. 3 vto. « Hallando en el cabo de Finisterre una nave grande y una carauela de ingleses, peleó con ellos.»

(7) *Ibid.* «Se descubrió una carauela de turcos.»

(8) *Relacion de los pilotos que fueron á la Mamora del estado en que hallaron la barra*, etc. Navarrete, *Colec. diplomát.* «Y reconoscimos assi mismo tres carabelas, y dos barcos de mastileo, la mayor dellas de cinquenta toneladas, y las dos de a treynta toneladas cada vna.»

(9) *Las carabelas de guerra pertenecientes al Estado se llamaban carabelas de armada.* Sarmiento, 1580.

(10) Navarrete, *Colec. de Viajes*, tomo II, pág. 11.

llevaran derechos de las cosas que se sacasen de Sevilla. «Por cuanto Nos habemos mandado á Cristóbal Colon que *con ciertas fustas de armada* vaya a ciertas partes de las mares oceanas sobre cosas complideras á nuestro servicio... (1)» Y en 15 de Mayo repetian órden al Almirante mayor de la mar para que Colon pudiera llevar provisiones, pertrechos, jarcias, etc., sin pagar derecho alguno, por cuanto lo enviaban á las partes del mar Océano *con ciertas fustas de armada* (2).

En las instrucciones de los reyes al almirante Colon se recomienda que busque *las mejores carabelas* que hallare en el Andalucía y que toda la gente que fuere *en los navíos* sea conocida y fiable (3).

Emprendido el viaje, asienta Colon en su Diario «que vino á la villa de Palos adonde armó *tres navíos* muy aptos para semejante fecho (4);» va refiriendo los acaecimientos de la navegacion, siendo muy frecuentes los pasajes en que habiendo de nombrar los buques, llama *nao* á la suya y carabelas á las otras dos. «Mandé aderezar el batel de *la nao* y las barcas de *las carabelas*,» dice (5): del mismo modo que Las Casas que, perdida la capitana, escribe que «el almirante fué *á la carabela* para poner en cobro la gente de *la nao* (6).» La propia distincion hace el almirante en la relacion del tercer viaje en que «partió con *una nao* y *dos carabelas* enviando los *otros navíos* camino derecho (7),» pero es aún más señalada la falta de fijeza en la nomenclatura en las relaciones del cuarto y último viaje: en la de «*la gente e navíos que llevó á descubrir el almirante*,» se mencionan carabela Capitana, carabela *Santiago*, navío *Gallego* y navío *Vizcaino*, expresando al final lo que ganaba la carabela *Vizcaina* (8); Colon en Carta á los Reyes, designa con la voz genérica *navíos* (9) á los cuatro, mientras Diego Mendez los nombra *naos* (10).

Fuera prolijo citar los documentos referentes á viajes de sucesivos descubridores, que léjos de ofrecer mejor luz, acrecientan la confusion de nombres. La coleccion aludida de viajes de D. Martin Fernandez de Navarrete abunda en Asientos, Capitulaciones, Solicitudes y Licencias para descubrir los Bastidas, Pinzones, Hojeda, Guerra, Solís, Lepe, Agramonte, etc., estipulando hacerlo ora con *navíos*, ora con *naos* ó *carabelas*, ya especificando la capacidad de cada uno, ya dejando al armador en libertad de disponerlos *del grandor que le parezca*.

En la desdichada expedicion de Loaysa (1525), se distinguen de las *naos*, que median 300 á 130 toneles de capacidad, dos *carabelas* de á 80 toneles y un *patage* ó *galeon* de 50, por lo que ocurre la presuncion de que pudieran ser las dimensiones de los buques ó su tonelaje, base para fijar la denominacion, más se desvanece prontamente esta idea observando que todos los buques de la armada de Magallanes (1519) se nombran *naos*, inclusa la *Victoria*, de 85 toneles y 31 hombres de equipaje, que habia de inmortalizar el nombre de Sebastian del Cano, y que nunca se ha designado de otra suerte: que *nao* se llama expresamente á la de Cristóbal Guerra, de 50 toneles y 33 hombres de tripulacion (11), á la vez que se califican de *carabelas* buques de capacidad discrecional (12).

No ménos fuerza manda la observacion de que, poblada la costa americana del Pacífico, impulsada en ella la construccion naval y organizadas flotas y armadas, ya para extender la conquista en el Continente, bien para nuevas descubiertas que emprendieron Sarmiento, Mendaña y otros, bien para rechazar la invasion de los corsarios ingleses, dispusiéronse *naos*, *galeones*, *galeazas*, *galeoncetes*, *galizabras*, *urcas*, *pataches*, *fragatas* y *bergantines*, sin que los historiadores hablen de carabelas, salvo cuando se refieren al Atlántico (13).

(1) Navarrete, *Colec. de Viajes*, tomo II, pág. 16.
(2) *Ibid*, tomo II, pág. 18.
(3) *Ibid*, tomo II, pág. 66
(4) *Ibid*, tomo I, pág. 2.
(5) *Ibid*, tomo I, pág 24.
(6) *Ibid*, tomo I, pág. 112.
(7) *Ibid*, tomo I, pág. 244.
(8) *Ibid*, tomo I, pág 289.
(9) *Ibid*, tomo I, pág. 296.
(10) *Ibid*, tomo I, pág. 314.
(11) *Ibid*, tomo III, pág. 101.
(12) *Ibid*, tomo II, pag 159 y 177.

«Lo que se asentó por mandado del Rey e de la Reina nuestros Señores, con Juanoto Berardi Florentin, cerca del flete de los navios que Sus Altezas han de enviar á las Indias, fasta número de doce navios de porte de novecientas toneladas, los cuales el dicho Juanoto toma á su cargo para los dar al término e precios é segun é en la manera que de yuso será contenido é declarado en esta guisa.»

«Recibimos una letra de Juanoto Berardi por la cual nos face saber que tiene prestas las cuatro *carabelas* para las Indias.. e así mismo dice que tiene personas que le darán las otras ocho *carabelas* para los otros viajes para el tiempo que está asentado. Por ende si Juanoto diere luego estas cuatro carabelas e son tales e con los aparejos que las suelen dar las otras personas que acostumbran fletarse para las Indias, vos mandaredes satisfacer, etc.»

(13) Ovalle, *Hist. de Chile*, pág. 340. «Llegaron Juan de Acosta y Lope Coutiño con dos carabelas que habian salido de Lisboa.»

Por el contrario, las construcciones que en el Pacífico se llamaban *naos*, *navíos*, *bergantines*, solian ser calificadas de *carabelas* cuando se citaban en España ó en el Maluco; ejemplo las que se hicieron por órden de Hernan-Cortés y con Saavedra fueron en busca de los dispersos de la armada de Loaysa. «He visto por vuestras cartas, escribia el emperador en cédula á H. Cortés, haceis memorias de las *cuatro carabelas ó bergantines* que teniades hechos y echados al agua en la costa del mar del Sur.» Alvaro de Saavedra apellidó siempre navíos á estos buques de su mando en el diario de navegacion, como se hacia en las instrucciones y cartas que habia recibido al partir para los mares de la India, llegado á los cuales no sólo los españoles, mas tambien los portugueses, los tuvieron por carabelas (1).

Y no ménos que los embrollados documentos de las colecciones diplomáticas confunde el raciocinio la ausencia absoluta del nombre *carabela* en otros en que se busca inútilmente. Dicho queda que las crónicas de Castilla sólo despues del siglo XV la mencionan incidentalmente; pues bien, los privilegios concedidos por los reyes á las villas de la costa de Cantábria y de Galicia, reconociendo los servicios prestados á la corona en las empresas marítimas desde la conquista de Sevilla, tratando de la pesca de la ballena ó de Terranova, y expresando el número y clase de embarcaciones con que concurrieron (2), jamás hablan de carabelas. Los cronistas de Aragon no la intercalan tampoco entre las galeas, xelandrias, cocas, leños, naves, táridas, burcias, zabras, caudales, fustas, galeazas, trabuzes, corsas, barcas, uxeres, tafureyas, balenieres, pánfiles, bergantines y laúdes (3).

Unidas ambas coronas, los Reales despachos, Provisiones, Cartas-patentes y Albalaes del siglo XV no más la mencionan, siendo notables entre todos ellos los títulos de Almirante que especifican las atribuciones y jurisdiccion inherente á tan elevada dignidad, y nombran naos, galeas, galeotas, leños, fustas, barcas, ballineres, carracas, cocas, zabras, charruas, pinazas, gabarras, como buques que habian de estar á sus órdenes (4). Las ordenanzas para la casa de Contratacion de Indias usan en todas ocasiones la voz genérica entónces *navío*, prescribiendo las condiciones de los que iban á la Española y nuevo Continente, y es muy significativo que en los Reales títulos de capitanes expedidos á los que habian de mandar los buques de ambas expediciones de Magallanes y Loaysa, se nombren ordenadamente primera, segunda, tercera *nao* las de una y otra, empezando por las de mayor capacidad (5).

Los poetas de los siglos XV y XVI frecuentemente inspirados en la belleza y valentía de la galera española triunfante en Lepanto ó en la significacion del galeon portador de la plata, no recuerdan á la carabela, orígen de las riquezas que deslumbran su númen, haciéndose cómplice del olvido el mismo Ercilla, soldado en Chile, descubridor en el Estrecho de Magallanes, vate inspirado que canta la victoria de las Terceras diciendo:

«Doce millas una de otra
se descubren dos armadas
de *naves* y *galeones*,
bajeles de muchas almas.
la una del gran Felipe,
otra de la inquieta Francia,
en número desiguales
pero de igual esperanza:
sesenta son las francesas,
veinticinco las de España (6).»

---

(1) Navarrete, *Colec. de Viajes*, tomo V, pág. 349. «A caravela que nos veio da Nova Hespanha, foi despachada brevemente, e tornada mandar pe lo mismo caminho.» *(Carta de Pedro de Montemayor escrita desde Cochin al Rey de Portugal.)*

(2) L. P. Henao, *Averiguaciones de las antigüedades de Cantábria*, tomo II, cap. XX, núm. 7, inserta un privilegio del rey Felipe IV á la villa de Castrourdiales, dado á 12 de Junio de 1641, que recopila todos los anteriores condensando la historia de los servicios navales de dicha villa desde el cerco de Jerez en tiempo de don Sancho IV y especificando los buques y gente con que acudieron á las diversas campañas de mar hasta el año de 1640, nombra naves y otros navíos, galeras, galeones, pataches, pinazas y barcas.

(3) Ni las cita Capmany en sus *Memorias hist. sobre la mar., comercio y artes de la ciudad de Barcelona*, Madrid, 1799, ni el autor de una *Monografía del puerto de Barcelona* publicada en *La Ilustracion Española y Americana*, Junio de 1874, en que se relacionan todas las expediciones salidas de este puerto, con el número y clase de buques de cada una.

(4) En la *Colec. diplomát.* de Navarrete hay varios títulos de esta clase.

(5) Navarrete, *Colec. de Viajes*, tomos IV y V

(6) Romance al combate naval de las Terceras ganado por el marqués de Santa Cruz.

El investigador se encuentra sorprendido no hallando tampoco la carabela entre los dibujos del marqués de la Victoria. Sabido es que este ilustre marino nos legó inestimable monumento trazando con primoroso pincel *la configuracion ó anatomía* de la arquitectura naval (1). Por algo dejó de pintarse la carabela en la curiosísima coleccion descriptiva de las naves antiguas, con distincion de las que usaron los españoles hasta el año de 1600, así en Europa como en las costas de América, y despues los navíos y fragatas de la armada con que el eximio autor derrotó á los ingleses sobre el cabo Sicie.

En la composicion de las armadas que figuraron por los mares de Europa los mismos siglos XV y XVI por rareza se ve la carabela; ni en Lepanto, ni en Túnez, ni en las Terceras, ni en la Invencible hubo tales buques, y cuenta que se sabe al pormenor los que aprontaron las Castillas, Andalucía, Vizcaya, Guipúzcoa, Portugal é Italia, su artillería, soldados y marineros. No por esto dejarian de emplearse para determinadas comisiones, como puede deducirse de la «*Relacion del costo que tuvo la armada que se aprestó por mandado de los Reyes Católicos en la villa de Bermeo* (1493), *compuesta de una carraca de porte de mil doscientos cincuenta toneles, cuatro naos de ciento cincuenta á cuatrocientos cincuenta toneles y una carabela, de que fué general Iñigo de Artieta* (2).» Esta armada se envió á la costa de Granada para trasportar á África á Muley Boabdil, último rey y á otros moros que le acompañaban, pero el primitivo objeto de su armamento fué para las Indias, y así se tomó juramento y pleito homenaje al general Iñigo de Artieta y capitanes de las naos. Artieta añadió á éstas una carabela explicando el Dr. Villalon las razones en esta forma:

«Débese dar á Iñigo de Artieta por estos seis meses alguna cosa de su ayuda de costa por una carabela que lleva demasiada, que nosotros le dimos veinte mil maravedís, e fácesele muy poco; e asi es la verdad que es muy poco para todo, como quiera que él no puede pasar sin llevar la dicha carabela, *porque es como corredor para descubrir tierra, y aun para robar si fuere menester.*»

Basta esta frase perfectamente armónica con la de la ley 7, título XXIV, Partida 2.ª copiada anteriormente, cuando describe los navíos pequeños *de que se ayudan los que quieren guerrear á furto, et moverlos aina de un lugar á otro*, para formar juicio de la carabela, buque ligero, y de descubierta, precursor en tales servicios de la fragata, por ende lo dió el Emperador por blason á los descendientes de los Pinzones (3).

---

(1) *Diccionario demostrativo con la configuracion ó anatomía de toda la architectura moderna. Lo dedica al Rey Nuestro Señor Don Cárlos III el Grande monarcha de las Españas y de las Indias* el marqués de la Victoria, capitan general de la real armada. *Se principió esta obra en Cádiz en el año de* 1719, *y se ha puesto en el estado en que se ve en el año de* 1756. MS. autógrafo con grandes láminas lavadas que se conserva en el Museo naval.

(2) Navarrete, *Colec. de Viajes*, tomo II, pág. 81.

(3) La Real provision inserta en la *Coleccion* de Navarrete, tomo III, pág. 81, dice así:

«Don Carlos por la gracia de Dios &. Por cuanto por parte de vos Juan Rodriguez Mafrá, nuestro piloto, e Ginés Murio, nuestro capellan, e Diego Martin Pinzon, e Alvaro Alfonso Nortes, e Juan Pinzon e Alonso Gonzalez, vecinos y naturales de la villa de Palos, nos fué fecha relacion que Martin Alonso Pinzon e Vicente Yañez Pinzon e Andrés Gonzalez Pinzon e Diego de Lepe e Miguel Alonso, capitanes, vuestros abuelos e padres y tios y hermanos, en cierto viaje, jornada y armada que los Reyes Católicos de gloriosa memoria, nuestros abuelos, que hayan santa gloria, mandaron inviar á cierto descubrimiento de que diz que fué por capitan general el almirante Don Cristobal Colon en descubrimiento de la isla Española y en otras islas, y despues en otro cierto descubrimiento que fué á la costa de las Perlas en cierto asiento, que con ellos y algunos de vosotros fué tasado por el muy Reverendo en Christo Padre D. Juan Rodriguez de Fonseca, arzobispo de Rosano, obispo de Burgos, del nuestro Consejo, por mandado de los dichos Católicos Reyes, en que se ofrecieron de armar tres *navios* á su costa para ir á cierto descubrimiento á la tierra firme, e para los armar vendieron e despendieron sus haciendas, con las cuales diz que descubrieron seiscientas leguas de tierra firme, e hallaron el gran rio y el Brasil, y rescataron con ciertos indios de la dicha tierra firme oro y perlas, y somos ciertos y certificados que en todas estas conquistas fallecieron y fueron muertos en nuestro servicio los dichos tres capitanes de vuestro linage y otros muchos parientes, algunos de ellos de flecha con yerba que los indios caribes de la dicha tierra les tiraban, e otros en siguimiento de los dichos viages; demas desto sirvieron otras veces y ayudaron á ponerlo todo debajo del yugo y dominio de nuestra corona Real, poniendo como pusieron y pusisteis muchas veces vuestas personas á todo riesgo y peligro, en lo que Nos y nuestra Corona Real recibió servicio; por ende Nos, acatando los dichos servicios, e porque de los dichos vuestros parientes y de vosotros haya perpetua memoria, y vosotros y vuestros descendientes y suyos seais mas honrados; por la presente vos hacemos merced, y queremos que podais tener y traer por vuestras armas conocidas *tres carabelas al natural en la mar*, e de cada una de ellas salga una mano mostrando la primera tierra que asi hallaron e descubrieron en un escudo atal como este *(aquí estaba el dibujo del escudo)* e por orla del dicho escudo podais traer y traigais unas áncoras y unos corazones, las cuales dichas armas vos damos por vuestras armas conocidas e senaladas; e queremos y es nuestra merced y voluntad por vosotros y vuestros hijos y descendientes, y de los dichos capitanes, vuestros parientes que asi se hallaron en el dicho descubrimiento e sus hijos y descendientes, las hayais y tengais por vuestras armas conocidas, y como tales las podais y puedan traer en vuestros reposteros y casas en los de cada uno de los dichos vuestros hijos y descendientes y de los dichos vuestros parientes en el tercero grado, quisiéredes y por bien tuviéredes, e por esta nuestra carta e por su traslado, signado de escribano público, mandamos á los Ilusmos. Infantes, duques, marqueses, &, &, &. Dada en Barcelona en veinte y tres dias del mes de Setiembre año del nacimiento de N. Salvador J. C. de mil quinientos diez y nueve años.—YO EL REY. Yo Francisco de los Cobos, Secretario de sus Césáreas Católicas Magestades, la fice escribir por su mandado.

IV.

Pero antes de formular este juicio será bueno procurar fundamentos en el de escritores acreditados de formal criterio, empezando por sus definiciones.

Nuestro Diccionario de autoridades dice que la «carabela es una embarcacion de una cubierta, larga y angosta y con un espolon á la proa: tiene tres mástiles casi iguales, con tres vergas muy largas y en cada una se pone una vela latina. Es embarcacion de carga muy ligera y peligrosa si no se sabe manejar con destreza y prontitud al cambiar las velas, porque si no van uniformes se vuelcan fácilmente.»

El Diccionario castellano de Terreros (Madrid, 1786). «Embarcacion redonda en forma de galera, con la popa cuadrada y fácil para el manejo.

El Diccionario marítimo de los señores Lorenzo, Murga y Ferreiro (Madrid, 1864), lo mismo que la edicion de 1831. «Embarcacion larga y angosta con una sola cubierta, espolon á proa, popa llana, tres mástiles sin cofas y una vela latina en cada uno.—Especie de barca pescadora de Normandía.—Nombre con que los marroquíes, argelinos y tunecinos designaban las fragatas.—Nombre que daban los berberiscos al navío de guerra turco muy alteroso y mal construido.»

El *Vocabolario de Marina*, Milano, 1813. «Il nome de caravella é noto nel mediterraneo per indicare le maggiori navi da guerra turche, le quali sono per lo piú molto male costruite, e molto gallute, o alte di castelli: si insegna chiamarsi caravella in Portogallo un piccolo bastimento da 120 á 140 tonnellate; *e tali probabilmente dovecano essere le caravelle di Colombo.*

Mr. Jal *(Glossaire nautique)* se muestra sorprendido de que en una obra técnica redactada por oficiales instruidos como lo es el Diccionario marítimo español (edicion de 1831 dirigida por Navarrete), se diga que la carabela tenia tres palos, «cuando para todos los que han leido el Diario del primer viaje de Colon es notorio que la caravela tenia cuatro palos verticales y bauprés.» En apoyo de su opinion copia definiciones que no holgarán en este sitio para comparacion con las anteriores, y son:

Bartol. Crescencio *(Nautica mediterranea*, Roma, 1607). «Carauelle d'Armata, certa sorte de Vascelli, que usanno î Ré de Portogallo per mandar ad aspettar la flotta dell'India, et con quelli sicurlala da gli insulti de'corsari. Hanno queste carauelle, o picciole navette (chiamano i Greci d'hoggi alla nave caravi) quattro alberi, oltre la zevadera, et nel primo di proda portano la vela quadra con il suo trinquetto di Gabbia, mà nè gli altri tre, tre vele latine, con lequali caminano contra i venti, como fanno le tartane francese in questo mare, et sono si suelle et leggiere à voltare che pare che habbiano i remi.»

El P. Fournier *(Hydrographie*, 1643). «Vaisseau rond, de mediocre calibre, du port de six á sept vingts (120 á 140 toneladas) qui ont quatre masts et quatre voiles latines ou d'artimon, autrement d'oreilles de liévre.»

Osorio, escritor portugués *(De rebus Emmanuelis*, 1571). «Navem in portu mozambiquensi ædificaret, ex his quas Portugalenses carauellas apellant ad quam efficiendam fuerat e Lusitania in ea classe materia comportata. Quarum forma hæc est: Carchesiis carent; antennas non habent transversas ad pares angulos (es decir, vergas en cruz).»

Fijo en su idea, no admite Mr. Jal las dos últimas definiciones que supone erróneas porque sus autores, ambos religiosos, aunque concienzudos historiadores debian entender más de letras que de mar. Aférrase á la autoridad de Crescencio seguida igualmente por Pantero-Pantera y confirmada en dibujos del piloto J. Devaulx (1583) y de los hermanos Nodales (1621), y rechazando variantes de sus compatriotas Cleirac (1639), Rubin (1702), Sauvaje *(Mémoires de Commynes)*, y de los italianos Debry é Bossi, concluye que la carabela, principalmente la carabela de Colon, era buque pequeño, más fino que las otras naves de su tiempo, rápido, de movimientos fáciles, propio para expediciones y reconocimientos; tenia popa cuadrada, dos castillos en las extremidades, borda alta, bauprés y cuatro palos verticales, el de proa, con vela redonda y gavia y los otros tres con velas latinas.

Con permiso del Sr. Jal, habiendo leido con detencion los Diarios del almirante, no halló en él confirmadas sus

presunciones. La carabela que describe ha existido ciertamente: es la misma que pintan los arrojados navegantes gallegos en la «*Relacion del viaje que por órden de S. M. y acuerdo del Real Consejo de Indias hicieron los capitanes Bartolomé García de Nodal y Gonzalo de Nodal hermanos, naturales de Pontevedra al descubrimiento del Estrecho nuevo de San Vicente y reconocimiento del de Magallanes.* Madrid, 1621.»

Bartolomé fué comisionado á Lisboa para construir dos carabelas de á 80 toneladas é *hizo la fábrica á su modo*, resultando *navíos tan apropósito como convino que no aguardaban el uno al otro y eran tan parejos que rolaban á la vela.* Armáronse con cuatro piezas de artillería de á 10 y 12 quintales y cuatro pedreros; llevaban 40 hombres de tripulacion, bastante mantenimiento para diez meses, y segun el grabado de la portada, la *Ntra. Sra. de Atocha* y *Ntra. Sra. del Buen Suceso* (que así se llamaban), tenian cuatro palos verticales y bauprés; el de proa con trinquete y velacho y los otros tres con sendas latinas, siendo de observar que en una de las carabelas disminuia la longitud de los palos de proa á popa, mientras en la otra era el mayor el segundo empezando por la proa. «Aunque *los navíos* eran los mejores del mundo (dice la relacion, fol. 5), tenian las cubiertas muy bajas, y con venir con buenos tiempos con cualquiera balance entraba la mar en las cubiertas con tanta facilidad que los marineros venian muy desacomodados, no teniendo arca ni ropa que no viniera mojada.» Por esto en Rio-Janeiro, ántes de proseguir para el Cabo de Hornos *corrieron las puentes*, haciendo una segunda cubierta que unia las de popa y proa (fol. 11).

No admiten duda estas explicaciones, más adviértase que se trata de carabelas del segundo tercio del siglo XVII, y que en el trascurso de dos siglos debieron introducirse en la arquitectura naval modificaciones radicales en la forma de los vasos como en los aparejos. ¿No dicen tantas, tan varias y con frecuencia contradictorias definiciones de escritores sérios, que hablan de cosas distintas? Si se tratara de definir la fragata sin atencion á épocas, sucederia lo propio: en el siglo XVII era un pequeño buque auxiliado en sus movimientos con remos; en el siguiente era el descubridor de las escuadras, habiéndose desarrollado arboladura y velámen, habiéndose afinado las líneas y la astilla muerta, modificándose en consecuencia las propiedades marineras al punto de sustituir con ventaja á la carabela, al jabeque, al chambequin, sus predecesores. Sin salir del siglo presente, los progresos de la artillería primero, la aplicacion del vapor despues, el propulsor helicoidal más adelante, y la invencion de las corazas á lo último, han dado ocasion al ingeniero naval para ejecutar otros tantos tipos de fragatas tan distintos y desemejantes en figura, en capacidad y en aparejo, como lo son la oruga, la crisálida y la mariposa.

Análoga variacion sucesiva debió ocurrir en la carabela, solicitada por las necesidades é influencias del descubrimiento del nuevo Continente, por el afan constante de explotar las islas de la especiería, y por los desastres repetidos que el envío de buques de malas condiciones á los mares australes motivaba, aleccionando á los constructores. Suponer por tanto que las carabelas de los Nodales en 1618 fueran idénticas á las de Colon en 1492, paréceme inadmisible en el criterio de un marino.

Hay, aparte de estas lógicas reflexiones, datos seguros para asegurar lo contrario segun demostraré, guardando el sentimiento de contradecir la respetable autoridad de Mr. Jal.

V.

En la catedral de Sevilla, ocupando el centro del crucero del trascoro, se conserva una lápida sepulcral que cubre los restos mortales de Hernando Colon, hijo, compañero é historiador del inmortal almirante. Dícese que tuvo empeño en unir su memoria con la del descubrimiento del nuevo mundo, y que anticipadamente escribió su epitafio, ó una parte de él; como quiera, la lápida dice así:

AQVI YACE EL M. MAGNIFICO S D. HERNANDO
COLON, EL QVAL APLICO Y GASTO TODA SV VIDA
Y HACIENDA EN AVMENTO DE LAS LETRAS, Y
JVNTAR, Y PERPETVAR EN ESTA CIVDAD TODOS SVS
LIBROS DE TODAS LAS CIENCIAS, QVE EN SV TIEMPO

HAYO Y EN REDVCIRLO A CVATRO LIBROS. FALLECIO
EN ESTA CIVDAD A 12 DE JVLIO DE 1539 DE EDAD DE
50 AÑOS 9 MESES Y 14 DIAS. FVE HIJO DEL VALEROSO,
Y MEMORABLE S. D. CRISTL. COLON, PRIMERO ALMI.TE
QVE DESCVBRIO LAS INDIAS, Y NVEVO MVNDO
EN VIDA DE LOS CATS. R. D. FERNANDO Y D. ISABEL DE
GLORIOSA MEMORIA, A 11 DE OCT. DE. 1492. CON TRES
GALERAS Y 90 PERSONAS, Y PARTIO DEL PVERTO
DE PALOS A DESCUBRIRLAS, A 3 DE AGOSTO ANTES
Y BOLVIO A CASTILLA CON VICTORIA A 7 DE MAIO,
DEL AÑO SIGVIENTE, Y TORNO DESPVES OTRAS DOS
VECES A POBLAR LO QVE DESCVBRIO. FALLECIO EN
VALLADOLID A 20 DE AGOSTO DE 1506 AÑOS.
ROGAD Á DIOS POR ELLOS

ASPICE QVID PRODEST TOTVM SVDASSEPER ORBEM
ATQVE ORBEM PATRIS TER PERAGRASSE NOVVM.
QUID PLACIDIBŒ TISRIPAM FINXISSE DECORAM
DIVITIAS GENIVM POSTHABVISSEMEVM
VT TIVI CASTALLIRESEBAREM NVMIRITA PONTIS.
OFFERRVNQVE SIMVLQVAS THOLOMEVS OPES
SITENVISALTEM TRANSCVRRENSMVRMVRESAXVM
NEC PATRIS SALVE, NEC MIHIDICIS AVE. (1)

Además del escudo de armas de Colon se esculpieron en la lápida dos buques, que así pueden ser *galeras* como la inscripcion reza, *galeazas* ó lo que con buena voluntad se quiera. El lapidario sevillano no estaba á la altura de los orfebres que esmaltaron en la llave de plata donada á Alfonso X, la nao y la galera (2), ni de los que otra galera y otra nao de metales preciosos fabricaron para el rey don Pedro, bien que las letras á que don Hernando Colon dedicó la vida no salen mejor libradas por el autor del epitafio ignorante del número de viajes que hizo Colon, de las fechas de su llegada y áun de la que pasó de este mundo. Si andando los siglos diera el hallazgo de esta lápida motivo á eruditas disertaciones acerca de las *carabelas*, como de las naves de egipcios y babilonios se hacen por los geroglíficos de los monumentos desenterrados, no saldria bien parada tampoco la verdad.

Esta experiencia que arguye la cautela con que debe procederse en investigaciones arqueológicas, comprueba, en punto á bajeles, la mayor precaucion que es necesaria para admitir como tales los que no hayan sido trazados por mano perita, y por ello en la presente monografía no se admiten las representaciones gráficas de procedencia dudosa.

Felizmente no faltan pinturas de los capitanes y pilotos coetáneos de Colon y de otros dèscubridores españoles: la costumbre de adornar las cartas de marear de aquellos tiempos con vistas de ciudades, fortalezas, buques y banderas primorosamente iluminados, viene en mi auxilio y ofrece vasto arsenal de noticias tan exactas, que no se alcanza cómo no acudieron á ellas los que ántes han escrito de la carabela. De la carta catalana de 1375 está calcado el luxer de Jaime Ferrer para la letra inicial, como tipo de embarcacion del siglo XIV, conservado fielmente en las actuales barcas del Bou, aunque alguna distancia hay de estos dias á los de la inscripcion de la carta *Partich luxer dū jac ferer per anar alriu de lor al jorn de sen lorens quj es ja x de agost j fo en l̄ay ojcccxlvj*, sin que esto contradiga lo dicho acerca de alteracion de la carabela.

Empiezo por el exámen de unos dibujos que se han atribuido al mismo Colon, porque acompañan, grabados en madera, al texto de la carta que dirigió al Sr. Rafael Sanchez, y que traducida al latin por Leandro Cosco, se estampó en Roma el mismo año de 1493, en que fué escrita, por el impresor *Eucharius Argenteus*, siendo el primer

(1) *El Averiguador*, revista curiosa que se publicaba en 1871 y 72 y de la que copio el epitafio, examina las inexactitudes históricas que contiene, en el tomo I, págs. 67 y 279.

(2) Véase *Llaves de ciudades y fortalezas*, curiosa monografía del Sr. D. J. Amador de los Rios.

documento que esparció en Europa la noticia del descubrimiento de las Antillas. Reproducida por el caballero Bossi en su *Vita di Cristoforo Colombo*, y por nuestro Navarrete en el tomo I de la *Colecc. de Viajes*, uno y otro dan interesantes noticias de la impresion, ejemplares que existen y particularidades de otras ediciones posteriores, y el primero copia exactamente las láminas, que son cuatro, además del escudo de armas de España de la portada.

Para fundar la creencia de ser de mano de Colon los dibujos, nota el Sr. Bossi la exacta posicion relativa de las islas que representa una de las láminas, y que nadie podia conocer por entónces, lo mismo que las obras de construccion de la Isabela que en otra lámina se graban; mas pudo muy bien no ser Colon, sino cualquiera de los pilotos ó compañeros de navegacion el dibujante, auxiliando esta conjetura el hallazgo de un precioso documento en el archivo de la municipalidad de Génova con una composicion que á todas luces es obra del gran almirante, si ya no lo dijera la explicacion autógrafa y la conocida signatura S. S. A. S. X. M. Y. XPOFERENS (1).

El tantas veces citado Mr. Jal, fué el afortunado descubridor de esta preciosidad cuando reunia los materiales para su obra de *Arqueología naval*, al hojear un códice español con miniaturas y arabescos que perteneció á Colon. Publicó las circunstancias del encuentro en la *France maritime*, tomo II, pág. 263, año 1837, con *fac-simile* del dibujo que probablemente fué remitido á Génova por el autor con la esperanza de que su patria lo hiciera trasladar al lienzo ó á un fresco de los muros del palacio ducal.

«Nadie sabia, dice Mr. Jal, que el *capitan general del mar* dibujaba, y dibujaba bien, poseyendo lo que los artistas llaman *chic*... (2). Lo que el gran hombre quiso consagrar en este papel fué *su gloria:* un dia, satisfecho de sí mismo, trazó su triunfo con la misma pluma con que en el pié de una carta á Nicolo acababa de escribir los títulos con que le honraban los reyes Fernando é Isabel; vanidad disculpable en el valeroso marino que habia dotado á España con un mundo; placer inocente que apenas compensaria tantos sufrimientos, tantas humillaciones, tantas injusticias!

»El dibujo de Colon está encerrado en un rectángulo de 10 pulgadas de longitud por 8 de latitud. En medio de la composicion está el héroe sentado en un carro, cuyas ruedas de paletas hieren las aguas del mar poblado de mónstruos que representan sin duda la Envidia y la Ignorancia medio ocultos, *monstri superati*, como dice la anotacion. Al lado de Colon la Providencia; ante el carro, impulsándolo, la Constancia y la Tolerancia; por detrás lo empuja la Religion cristiana, flotando en el aire la Victoria, la Esperanza y la Fama. Al lado de cada figura escribe su nombre y carga el márgen del cuadro de indicaciones, como si temiera que el pintor no habia de traducir fielmente su pensamiento (3).»

Volviendo á los grabados de Roma, no hay en su dibujo la seguridad ni la ligereza de las líneas del esbozo de Colon; nada que indique ser trazadas por la misma mano. Debió hacer estas figuras, de su órden, alguno de sus pilotos, pues se echa de ver la inteligencia náutica de la representacion de las naves, que por más señas son distintas y comprenden *una galera* costeando la *insula hispana*.

Las dos que copia la lámina adjunta con los números 1 y 2 parecen ser la *nao* de Colon y una de las carabelas:

---

(1) S.—*Suplex*
S. A. S.—*Servus altissimi salvatoris*
X. M. Y.—*Cristi, Mariæ, Josephus*
XPOFERENS.—*Christophoro*

(2) El cura de los Palacios dice que Colon fué mercader de libros de estampa, cap. CXVIII, y es sabido por todos que hacia cartas de marear, con cuyo comercio se mantuvo muchos años.

(3) Las explicaciones que ilustran el esbozo de Colon son en primer lugar los nombres de los personajes: *Colon, Tolerancia, Constancia, Religion cristiana, Providencia, Victoria, Esperanza, Fama, Fama Colombi*, y en el margen los atributos de estas figuras, como sigue:

TOLERANCIA: Vieja tocada con bonete: estará en la actitud del que lleva á la espalda un peso de piedra ó cosa semejante

CONSTANCIA: Apoyándose sobre un asta que tendrá en la mano izquierda, la derecha levantada apoyando en la frente el dedo índice. Esta figura estará sobre una base cuadrada.

RELIGION CRISTIANA: Vestida con ropaje de lino; la cabeza velada; encima de ésta el Espíritu Santo en figura de paloma; en una mano el cáliz con la hostia y un libro, en la otra, si es posible, una cruz.

PROVIDENCIA: Dos cabezas como Jano, con dos llaves y un timon, á los piés un globo.

COLON: Vestido civil (talar?) con manto, teniendo en una mano el baston de general, en la otra la escota de la vela; á los piés un globo en que esté escrito *Indias*, la mirada fija en la direccion que lleva el carro.

VICTORIA: Jóven, vestida de blanco, con clámide amarilla; en la mano derecha una corona de laurel, en la izquierda una palma: tendrá alas.

FAMA: Jóven, cubierta de traje diáfano, coronada de oliva y tocando una ó dos trompetas: grandes alas llenas de ojos, orejas, bocas y lenguas.

ESPERANZA: Muy jóven, vestida de verde, coronada de flores, teniendo un ancla en una mano y señalando con la otra á Colon.

Hé aquí un asunto que se ofrece á nuestros pintores como demanda solemne del que borró la inscripcion *Nec plus ultra*. Una de las láminas adjuntas á esta monografía copia exactamente el esbozo de Colon.

lo indica la inscripcion de la primera *Oceanica classis* correspondiendo con la antefirma de la carta *Oceane classi prefectus* del descubridor.

Obsérvase que la forma de los vasos corresponde á la definicion de Terreros «embarcacion redonda con la popa cuadrada.» El aparejo se compone de tres palos con velas redondas ó de cruz en el mayor y trinquete y latina en el mesana.

Las figuras 3, 4, 5, 6, 7 y 8 de la lámina, están calcadas sobre la carta de Juan de La Cosa. En la monografía de este importante documento pintado el año 1500 expliqué cómo el autor, excelente dibujante, fué piloto y compañero de Colon en los dos primeros viajes. Las dos carabelas, números 3 y 4 que aparecen en la carta fondeadas en la Costa-firme, con sendos pabellones de Castilla en el tope, ya que no las de Colon, deben ser las que el mismo Juan de La Cosa llevó como piloto en la expedicion de Hojeda el año 1499. La forma de los vasos es muy semejante á las anteriores 1 y 2, levantadas las extremidades conforme explica el historiador de Indias Herrera, «las naos tenian una obra muerta alterosa en cada estremo de popa y proa del buque y se llamaban castillos (1).» El aparejo es idéntico al de los grabados de Roma: dos velas redondas en los palos mayor y trinquete y una latina en el mesana.

Las figuras 5 y 6 son carabelas portuguesas que la misma carta pone en la costa de África: ninguna diferencia esencial tienen con las españolas, y la circunstancia de estar á la vela la número 5 permite apreciar pormenores que serán de utilidad á su tiempo.

Las figuras 7 y 8 situadas tambien en la costa de África, parecen bajeles de ménos porte que los otros: el uno cuenta tres palos con tres velas latinas, el otro dos palos y dos velas de la misma clase y presumo son tambien *carabelas* de Portugal, conformes con la definicion de Osorio. *(De rebus Emmanuelis)* y las de los Diccionarios españoles (2).

De otra carta de marear española, la de Diego Rivero (1529) está copiada la figura 9. Se advierte en el vaso como en el aparejo el progreso de la construccion naval, y no obstante, es patente el sello original que liga á esta fábrica con las de principios del siglo. El aparejo es más rematado; consta todavía de velas de cruz en los palos mayor y trinquete, pero no son ya volantes las velas de gavia. La mesana sigue siendo latina. Esta carabela es española y dice su procedencia la inscripcion *Vengo del Maluco.*

Otro tipo curioso de carabela pinta la carta de Juan Martinez (1567) como reproduce la figura 10. La proa levantada en ángulo y los ojos pintados sobre los escobenes la dan un aspecto pintoresco. Cinco puntos señalados en la bandera presumen las quinas de Portugal. El aparejo es ménos esmerado que el de la número 9.

Copio la número 11 del Diccionario del marqués de la Victoria como demostracion de la uniformidad de los vasos usados por las naciones marítimas. El marqués apellida á este bajel *Navis veneta et Liguriæ post inventionem Tormenti Bellici* y es notable la conformidad total con las carabelas de Juan de La Cosa.

La número 12 es la famosa *nao* de Juan Sebastian del Cano. Es muy dudoso que la representacion sea exacta, pues que está hecha el año de 1673 sin consignar la fuente original de que se ha tomado. Apareció grabada en cobre en la portada del *Arte de navegar del Dr. D. Lázaro de Flores* impreso en Madrid el año dicho, exornada con la redondilla:

Con instrumento rotundo
el imán y derrotero
un vascongado, primero
dió la vuelta á todo el mundo.

Por fin, los números 13 y 14 trasladan las carabelas *Nuestra Señora de Atocha* y *Nuestra Señora del Buen Suceso* de los hermanos Nodales, tipo que acepta como genérico Mr. Jal. En la relacion de su viaje que imprimieron en Madrid en 1621 pusieron elegante portada grabada por I. de Courbes presentando los retratos de los capitanes entre columnas; arriba un escudo de armas que debe ser el de Bartolomé: en la base el de Gonzalo, que por cierto

(1) Dec. 2, lib. IX, cap. II, pág. 232, y Dec. 3, lib. IV, cap. II, pág. 3.

(2) Tambien algunos franceses admiten esta definicion. A. S. de Montferrier, *Dictionnaire universel et raisonné de Marine*, París, 1846, dice que «carabela es barco pequeño portugués aparejado con velas latinas,» y Bouillet, *Dictionnaire universel des sciences, des lettres et des arts.* París, 1864. «En Portugal se llaman carabelas á embarcaciones pequeñas de velas latinas y marcha rápida.»

blasona dos *naos* ó *carabelas* al natural, contiguas á un estrecho y en el acto de irse á pique la una; á ambos lados las dos *carabelas* con la designacion *N. S. de Atocha: N. S. del Buen Suceso*, que se reproducen en la *carta Echa por Pedro Teixeira Galbernas cosmographo de S. M.* y grabada por el mismo Courbes, que acompaña á la obra.

Teodoro de Bry, impresor, dibujante y grabador en dulce, natural de Lieja, imprimió varias obras desde 1570 á 1602 para alimentar en Europa la curiosidad por sucesos de Indias y el odio á los españoles. Inventó un retrato de Colon y dió á luz otras estampas suyas alguna de las cuales pinta las carabelas con la propia verdad que la efigie del almirante, por ello, aunque muchos autores los citan, no figuran en esta coleccion. Ni pongo en ella la carabela de Mr. Jal que en Francia ha sido copiada en las más de las obras marítimas ilustradas, por no ser española su procedencia. El autor de la Arqueología dice haberla tomado de las *Premieres euvres de Jacques Devaulx, pillote en la marine*, MS. del año 1583 que se conserva en la Biblioteca Nacional de París, núm. 6815, y que tiene doce figuras iluminadas de carabelas, porque es conforme con la descripcion de Crescencio: en efecto, Mr. Charton, *Voyageurs anciens et modernes*, París, 1855, tomo II. copia del frontispicio de las obras de Devaulx otras carabelas que supone eran las de Colon y que, por cierto, se asemejan grandemente á las de Juan de La Cosa.

VI.

Tanta variedad en las descripciones cuando merecen crédito completo los escritores que las redactaron; tanto desacuerdo en las figuras que pintaron hombres de mar inteligentes en las artes del diseño, dan fundados motivos para sospechar que la *carabela*, tal cual aisladamente se ha concebido, esto es, como tipo de nave sujeto á *gálibus* ó formas determinadas por una fórmula permanente, y con arboladura y aparejo uniforme, no ha existido jamás.

Persuade la reflexion en los antecedentes que van consignados que se nombró *Carabela* en los siglos XV y XVI al buque ligero, cualquiera que su disposicion fuera, que desempeñaba ó era apto para comisiones que piden celeridad en la marcha, rapidez en las evoluciones y corto calado, cual lo dan á entender las frases de la ley de las Partidas y el concepto análogo del general Iñigo de Artieta tratando del corso en los pasajes trascritos ántes.

Colon en las instrucciones á Antonio de Torres, capitan de la *nao* Marigalante, de lo que habia de informar á los reyes, decia (1): «Item. Direis a sus altezas que a causa de escusar alguna mas costa yo merqué estas *carabelas* que llevais para retenerlas acá con estas dos *naos*, conviene á saber, la Gallega y esa otra Capitana... los cuales navíos non solo darán autoridad y gran seguridad a la gente que ha de estar dentro, mas para cualquier cosa de peligro que de gente estraña pudiese acontecer, allende que las carabelas son necesarias para el descubrir de la tierra firme y otras islas que entre aquí e ellá están.»

La misma idea encierra una carta de don Garcia de Toledo (2), fecha en Génova á 23 de Diciembre de 1572, y dirigida á don Juan de Austria, en que se estudia la mejor manera de hacer la guerra á los turcos. Combate como peligrosa la compañía de las *naves* en las armadas de galeras por la dificultad de sus movimientos, y añade: «Yo querria navíos que en una necesidad los pudiera remolcar fácilmente y llegarse con ellos al enemigo, y estos no veo yo ningunos mas aptos que *carabelas de Portugal*, porque demás de ser ligeras son grandes veleras y muy aparejadas para meneallas de una parte á otra sin confusion ni embarazo; y llevándolas por popa antes de embestir pueden servir para tres cosas: la una que con sus propias barcas haciéndose remolcar dellas se pueden poner ellas mismas en medio de los enemigos; la segunda guardan la popa que los turcos no osen ni puedan venir á embestir por ella, porque hallarán quien los castigue; la tercera cuando para estas dos cosas no aprovechasen pueden meter siempre gente de refresco y socorrer las galeras que las tuviesen de popa.»

---

(1) Navarrete, tomo I, pág. 233.
(2) La trae la *Hist. de la mar. real de Esp.*, tomo I, pág. 97.

Por este concepto, que debia ser general, decia Las Casas, extractando el diario de Colon: «Todos estos indios que venian con aquella india diz que venian en una canoa, *ques su carabela*, en que navegan de alguna parte (1).»

Otros ejemplares de la nomenclatura marítima apoyan esta presuncion de la carabela, cual son:

Aviso, denominacion que se aplica á los buques ligeros, cualquiera que sea su clase, portadores de despachos desde que los bajeles avanzados para traer noticia de la salida de las flotas de Indias fueron llamadas *naos de aviso*.

Urca, nombre dado á los buques de trasporte de víveres y pertrechos, auxiliares de las escuadras, sea cualquiera su especie.

Mosca, buque ligero destinado en las escuadras para comunicar órdenes, sin distincion de forma ni aparejo.

Navío, nombre genérico aplicable á toda suerte de embarcaciones hasta el siglo XVIII en que se fijó como designacion de un tipo, unidad táctica de las escuadras de 70 á 120 cañones en tres ó cuatro baterías.

Hacen los Diccionarios distincion de la *carabela de Túnez*, como de buque perfectamente definido, tanto que Veitia (2), que está en el número de los autores españoles que hacen caso omiso de las otras, de las tunecinas dice que eran de porte de trescientas toneladas, llevaban aparejo redondo y montaban cuarenta piezas de artillería. De esta especie hay un precioso modelo en el Museo naval, procedente de la Armería Real donde estuvo muchos años, notándose en él ya la influencia del principio del Renacimiento que habia de alcanzar á la arquitectura naval como á las artes todas y de producir, auxiliada por la pintura y la escultura, los vasos que se calificaron de maravillas. Tan cierto es el axioma de Sócrates que «la belleza de la forma obedece á unas mismas leyes, trátese de una mujer, de una copa, de un escudo.» El modelo reune la circunstancia rara de tener fecha. Hay en la primera batería una inscripcion flamenca que dice: ICK. VARRE. MET. NEPTUNUS. EN. BOREAS. HULPENCHE. TOT. DIE HAVEN. DAER. MI. ANKERVALT. ANO. 1523. *(Navegué con ayuda de Neptuno y Boreas hasta este puerto en que anclé en* 1523.)

De *carabela* vino *carabelon*, palabra que ha dado lugar á nuevas confusiones, porque el Diccionario marítimo lo hace sinónimo de bergantin, y por consiguiente diminutivo de carabela, al paso que para el Diccionario de autoridades es aumentativo. *Caravelao* en portugués, y *caravellone* en italiano, son aumentativos tambien, mas los compañeros de Colon llamaron á unos islotes de Cuba que todavía conservan el nombre *carabelas grandes* y no carabelones, y como quiera que la ley de *Partidas*, repetidamente citada, enseña que galeota era diminutivo de galea, como carracon lo era de carraca, por la misma regla, aplicable á la rata y al raton, fué el carabelon menor que la carabela (3).

Lo singular es que diciendo lo contrario el Diccionario de autoridades, busca probanzas en pró cual es ésta: «Inca Garcilaso, Hist. de la Florida, lib. 5, cap. XIII. No alzaban un solo punto de la obra de los *carabelones*..... Llamámoslos unas veces *bergantines* y otras *carabelones*, conforme al comun lenguaje de estos españoles.»

Ahora bien, el bergantin era por entónces una embarcacion muy pequeña. La cita es de los que construian los compañeros de Hernando de Soto para escapar de los indios, con restos de la armada perdida. Hernan Cortés construyó tambien bergantines en el lago de Méjico para el asalto de la ciudad. Sarmiento llevó en la expedicion al Magallanes un bergantin en piezas para armarlo en lugar oportuno.

Colon dió instrucciones para cruzar en busca del *carabelon Santa Ana*, que se habia separado de la armada (4); en la Recopilacion de Indias, lib. 9, tít. XXVI, 1, 47, se citan estas embarcaciones, así como en una relacion

---

(1) Navarrete, *Colec. de Viajes*, tomo I, pág. 87. Leon Renard, *Les merveilles de l'art naval*, Paris, 1866, dice que el nombre de carabela se aplicaba en su orígen á una simple barca.

(2) *Norte de contratacion*, 1672.

(3) Escrita esta monografía, ha publicado *La Ilustracion Española* una carta literaria del Sr. D. Aureliano Fernandez-Guerra, dando cuenta de la nueva edicion que la Academia prepara de la *Gramática Castellana*, y tratando de aumentativos, diminutivos y despectivos, dice: «Merece notarse que una misma terminacion suele servir tanto para los aumentativos como para los diminutivos; la *on*, por ejemplo; de suerte que muchos nombres, pareciendo por las letras finales, á primera vista, aumentativos, son á toda ley diminutivos, v. gr., *alon*, el ala despojada de las plumas; *carreton*, un carro pequeño; *callejon*, la calle estrecha que forman dos paredes ó dos montes; *torrejon*, la torre pequeña ó mal formada.» Rabon se dice al animal que carece de rabo.

(4) Navarrete, tomo III, pág. 105.

titulada: *Viaje y suceso de los carabelones galeoncetes de la guarda de Cartagena de las Indias y su costa, y victoria contra los corsarios piratas en aquel mar.* Imp. en Madrid en dos folios por la V. de Cosme Delgado, 1621.

Conviene tambien consignar que:

Carabela llaman en Galicia una cesta muy grande que llevan las mujeres en la cabeza *(Dicc. de Aut.)*

Carabela. Palabra muy usada entre los negros *bozales* algo ladinos, significando el paisano que vino de Guinea en un mismo buque. «*Fulano Carabela mio.*» (Pichardo, *Dicc. prov. de voces cubanas.* Habana, 1862).

VII.

Los Diarios de navegacion de Colon encierran datos acerca de las carabelas de Palos que no han tenido en cuenta los historiadores modernos, entre los cuales alguno afirma que una sola tenia cubierta, siendo las tres embarcaciones muy pequeñas. No eran ciertamente como los buques que ahora se llaman trasatlánticos, pero tampoco tan pequeños como se los juzga, sin que esto amengüe en un ápice la gloria del almirante ni la de los que le siguieron en la arriesgada empresa que no tenia precedente. El mismo Colon dice que eligió en Palos tres navíos muy aptos para su objeto, y prueba que lo eran el temporal que sufrió en las islas Azores, valientemente resistido sin contratiempo por la *Pinta* y la *Niña*, al regreso del primer viaje.

Hé aquí los dichos datos:

Capacidad. El martes 27 de Noviembre de 1492, dice el Diario: «Despues de surgida la nao saltó el almirante en la barca para sondar el puerto, y cuando fué frontero de la boca al Sur halló una entrada de un rio que tenia de anchura que podia entrar una galera por ella, y de tal manera que no se veia hasta que se llegase á ella, y entrando por ella *tanto como longura de la barca tenia cinco brazas* y de ocho de hondo.»

Todas las partes y pertrechos de los buques están en relacion proporcional, y así con solo saber que la barca ó batel de la nao tenia cinco brazas de longura, que son treinta piés, pueden deducirse aproximadamente las dimensiones y capacidad de la capitana. Para este cálculo es de gran utilidad la «*Instrvcion navtica, para el bven vso y regimiento de las Naos, su traça, y gouierno. Cõpuesta por el Doctor Diego garcia de Palacio, del Cõsejo de su Majestad, etc. Con licencia, En Mexico. Año de* 1587. En diálogo curioso explica que «el navío con personas y adereços se puede comparar a vna república concertada y ordenada» y tambien á un hombre «pues en él ay anima y cuerpo y potencias aplicadas para todas las obras necesarias á su conservacion: y tiene acciones y movimientos necesarios á sus fines, y ordenadas las vegetativas á las sensitivas, y éstas á las intelectuales... lo material es como el cuerpo; los maderos, como los huesos; la xarcia y cuerdas como los nervios; las velas como muchos pañizuelos y tendones que hay en el escotillon: como boca, tiene tambien vientre, y otros lugares para purgarse, como los tiene el hombre.» Asienta este curioso tratado la relacion en que están todas las dimensiones del vaso, y cómo de éstas se deducen la de la arboladura en todas sus partes, y del velámen; sigue el corte de este aparejo de palos, vergas y masteleros, acabando con un *Vocabvlario de los nombres qve vsa la gente de la mar en todo lo que pertenece a su arte por el orden alphabetico.*

El capítulo xiv, lib. iv, dice: «Cualquier nao ha menester para su servicio un batel, así para dar un áncora como para tomarla, para cargar y descargar y remolcar á la entrada ó salida de algun puerto, o de alguna calma... y ha de ser el batel del largo que tuviere de fuga la tolda de popa, hasta el afrizado del castillo de proa, que vendrá á ser segun nuestra cuenta (para una nao de 150 toneladas) diez y seis codos (1), y de ancho seis y de alto dos piés y medio, etc.»

Resulta de aquí, y de las reglas que anteriormente explica, que la *Santa María* debia ser próximamente de treinta y cuatro codos de quilla, cuarenta y uno de eslora, doce de manga, ocho de puntal, y unas ciento veinte á ciento treinta toneladas, que es la misma capacidad que han supuesto Mr. Jal *(Archeologie navale)*, y el autor del *Vocabo-*

---

(1) «Hácese la cuenta de las naos generalmente por codos, que dos piés ó dos tercias de vara hacen un codo.»

lario de Milano, mayor por tanto que la carabela con que fué á la Guaira Cristóbal Guerra, que era de cincuenta toneles; que las de Solís, que medían sesenta toneles una y treinta las otras dos; que la *Fraila* de Pinzon, de cuarenta y siete toneles, y que la *Victoria*, que dió la vuelta al mundo, de ochenta y cinco toneles.

La *Santa María* llevaba de setenta á noventa hombres de equipaje con víveres y aguada para una larga navegacion, sin que los bastimentos se escaseasen, como recomienda el citado Palacio, cap. XVI, lib. IV. «Queriendo medir las cosas con todo rigor conviene que meta para cada persona de su navío libra y dos tercios de pan y cuartillo y medio de vino y media azumbre de agua para cada un dia, y entre treinta hombres un almud de garbanzos ó avas, la carne, pescado, aceite, vinagre y otras menudencias, cuanto mas y mejor se ahorra mas: pues tratando bien la gente la trae siempre aventajada, y buena, y contenta (1).»

Aparejo. Jueves 9 de Agosto, dice el diario del Almirante: «adobaron muy bien la Pinta... y al cabo vinieron á la Gomera é *hicieron la Pinta redonda, porque era latina.*» Indica esta frase que al salir de Palos no tenian las carabelas igual aparejo y que se trasformó el de la *Pinta*, mandada por Martin Alonso Pinzon, de forma que quedó la más velera, y por ir delante fué la que primero vió la tierra (11 de Octubre). Era de noche, por lo que *amañaron* todas las velas y quedaron con el *treo*, *que es la vela grande sin bonetas*, y pusiéronse á la *corda* (al pairo).

Miércoles 24 de Octubre. «Tornó á ventar muy amoroso y llevaba todas mis velas de la nao, *maestra* y *dos bonetas*, y *trinquete*, y *cebadera*, y *mezana*, y *vela de gavia*, y el batel por la popa.» Claro se ve que la *Santa María* tenia tres palos y no cuatro, puesto que en la posicion, á un largo, si hubiera tenido contramesana tambien la llevara larga. *Todas las velas de la nao*, cita: maestra ó mayor con dos bonetas, cual se ve en la figura 5 de la lámina: trinquete redondo, que está indicado en las figuras 3, 4, 5 y 6: vela de gavia, que se ve en la figura 5 y no en las otras, porque debia ser volante, ó de quita y pon, y mesana latina. Queda con esto plenamente confirmado el aparejo que pintó Juan de La Cosa, el mismo de las figuras 1, 2, 10 y 11.

Todavía, el miércoles 23 de Enero, en viaje de regreso, anota Colon que esperaba muchas veces á la carabela Pinta, porque «andaba mal de bolina porque se ayudaba poco de la mezana por el mastil no ser bueno,» otra prueba de que no tenia contramesana.

A 14 de Febrero, viniendo el almirante en la *Niña*, creció el viento y las olas eran espantables. «Llevaba el papahigo muy bajo (2), comenzó á correr á popa porque no habia otro remedio.» Despues se mudó el viento al Oeste y anduvo á popa sólo con el trinquete, «habiendo quitado el papahigo de la vela mayor por miedo que alguna onda de la mar no se lo llevase del todo.»

De manera que con la trasformacion que se hizo á la *Pinta* en la Gomera, las tres carabelas quedaron igualadas en el aparejo, siendo redondo, ó de cruz en los palos mayor y trinquete, y latino en el mesana.

Velocidad. El andar de las carabelas está muchas veces consignado en el Diario. Por ejemplo: 5 de Octubre, dice: «*andarian once millas por hora.*» 7 de Octubre, «*anduvieron doce millas por hora dos horas, y despues ocho millas por hora.*» 8 de Octubre, «*á ratos parece que anduvieron en la noche quince millas por hora, si no está mentirosa la letra; tuvieron la mar como el rio de Sevilla.*»

Aunque las millas sean italianas y algo menores que las de Castilla, como observa el Sr. Navarrete, quince, doce y áun once, es velocidad extraordinaria que pocos de los modernos buques de vapor alcanzan. El tiempo invertido en el viaje hasta la isla de San Salvador, fué de 35 dias, áun habiendo cambiado el rumbo, travesía breve comparada con la que hacen todavía los buques de vela.

Figura. Tambien consigna el diario que las carabelas tenian los alterosos castillos de popa y proa dibujados por La Cosa. A 11 de Octubre, dice: «el Almirante á las diez de la noche, estando en el castillo de proa vido lumbre;» y más adelante, «amonestólos el Almirante hiciesen buena guarda al castillo de proa.»

En todas las figuras, cuya autenticidad es notoria, se señalan cofas, ó por decir mejor, *gavias* y *gatas* á las carabelas á pesar de negarlo los diccionarios. «*Gavia*, dice el Vocabulario de García del Palacio, es muy conocida; está

(1) En el memorial dado por el almirante á Antonio de Torres, decia: «Item: Direis que a causa de haberse derramado mucho vino en este camino del que la flota traia, y esto, segun dicen los mas, a culpa de la mala obra que los toneleros ficieron en Sevilla, la mayor mengua que agora tenemos aqui, o esperamos por esto tener, es de vinos, y como quier que tengamos para mas tiempo asi vizcocho como trigo, con todo es necesario que tambien se envie alguna cantidad razonable, porque el camino es largo y cada dia no se puede proveer, y asi mismo algunas canales, digo tocinos, y otra cecina que sea mejor que la que habemos traido este camino.»

(2) Papahigo mayor, la vela mayor sin bonetas: pruébase que la verga era volante ó redonda, con ir muy baja.

sobre el árbol mayor y sobre el trinquete. *Gata*, es otro género de gavia que suelen poner en la mesana y contramesana,» y en otro lugar explica su objeto, «se guarnecerán y fajarán las gavias con algunos colchones para defensa de los tiros y arcabuzazos, y allí tendrán gorguzes arrojadizos, alcancías, granadas, piñas y flechas de fuego y piedras para arrojar á los enemigos.»

Las cruces que en la vela de trinquete muestran las figuras 2 y 10 de la lámina, responden á antigua costumbre que se remonta á los egipcios y fenicios de pintar signos convencionales para realce de la nave ó para ser conocida desde léjos. En Europa estuvo en boga pintar en las velas de proa los escudos de armas nacionales ó simplemente algunos de sus blasones, y muchos galeones españoles pintaron los castillos y leones, ó bien el signo de nuestra redencion afeccionado tambien por los navegantes portugueses (1).

Costo. Don Martin Fernandez de Navarrete publicó en el tomo iv, pág. 162 de su *Colecc. de Viajes*. *Relacion del coste que tuvo la armada de Magallanes*, 1519, con expresion del de la artillería y pólvora, armas, mantenimientos, cosas de despensa, cartas de marear, instrumentos y pequeños pertrechos. La nao *Victoria* está apreciada en trescientos mil mrs., y en trescientos treinta mil la nao *San Antonio* de ciento veinte toneles, que era próximamente la capacidad de la de Colon.

Fletes. En el asiento que se hizo el año de 1495 con Juanoto Berardi sobre el flete de doce navíos aparejados para enviar á las Indias, documento de que antes hice mencion, se lee: «Primeramente. Por cuanto el dicho Juanoto Berardi dice que sus Altezas suelen mandar pagar á los navíos que suelen enviar á las dichas Indias a razon de tres mil maravedís por cada tonelada, que él, por servir a sus Altezas quiere dar, e se obligó que dará los dichos navios para ir á las dichas Indias fasta la isla Española e al puerto dellas donde se hobiese de facer la descarga fasta el dicho numero de doce navíos de dicho porte de novecientas toneladas que haya de llevar, dándole a razon de dos mil maravedís por cada tonelada.»

Esto se hizo por recomendacion del almirante, que en el Memorial entregado á Antonio de Torres escribia: «Item: Tambien direis a sus Altezas que mas provechoso es fletar los navios como los fletan los mercaderes para Flandes por toneladas que non de otra manera.» Existe, pues, pauta de lo que se estableció entónces por flete en viaje á Indias, que es mayor de la pagada dos años antes á la armada que se aprestó en Bermeo á las órdenes de Iñigo de Artieta, fletada por seis meses, independientemente de los mantenimientos y soldadas del general, capitanes y toda la gente, que se ponen en la cuenta por separado.

Banderas. El repetido diario de Colon pone á 11 de Octubre el acto de toma de posesion de la tierra descubierta en estos términos. «El almirante salió á tierra en la barca armada, y Martin Alonso Pinzon y Vicente Anes (Yañez) su hermano, que era capitan de la *Niña*. Sacó el almirante la bandera real y los capitanes con dos banderas de la Cruz verde que llevaba el almirante en todos los navíos por seña con una F y una Y: encima de cada letra su corona, una de un cabo de la ✠ y otra de otro.»

Así se ven las iniciales de los Reyes Católicos en un precioso códice de las *Partidas* que perteneció á doña Isabel y de donde han sido copiadas para el Museo Español de Antigüedades (2).

Lástima que no describa el Diario de la misma manera la bandera real. ¿Seria esta por ventura cuartelada de rojo y blanco con castillos y leones como aparece puesta en las islas recientemente descubiertas y en los topes de las carabelas (figura 3 y 4) por mano de Juan de La Cosa? El indicio es vehemente, coincidiendo con los otros acusados en la monografía de los *Colores nacionales* (3), pues no hay que olvidar que las naves eran castellanas y que doña Isabel *la Católica* fué tan celosa de sus fueros que «la última vez que visitó la Cartuja de Miraflores observó que en el escudo de piedra colocado en el astial, no solo se habian puesto las armas reales de Castilla y de Leon, sino tambien las de Aragon y de Sicilia; al verlas no pudo contener el enojo y dijo con indignacion: *¿por qué se permiten en casa de mi padre otras armas que las de Castilla y de Leon* (4)?»

Consta no sólo que las huestes de don Juan II seguian el pendon real cuartelado rojo y blanco con castillos y leones

---

(1) Lediard, *Hist. navale d'Angleterre*, Lion, 1751, describiendo la expedicion de Enrique V de Inglaterra, dice, tom. I, pág. 143: «Le vaissau que le Roi montoit avoit des voiles d'une étoffe de soie poupre brodées de'or.»

(2) Véanse en las páginas 361 y 445 del tomo ii de esta obra.

(3) En este mismo tomo, pág. 249.

(4) Arias de Miranda, *Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores*, Búrgos, 1843, citado por el Sr. Rada y Delgado en su monografía del *Sepulcro de don Juan II* en el mismo monasterio.

en la batalla de la Higueruela, pintada en el Escorial (1), sino tambien que la armada lo llevaba, por el siguiente documento (2):

«e se armaron las dichas galeas el dicho año de treinta y uno (1431) e fesieron guerra contra el reino de Granada, e aun el dicho señor D. Joan fué por su persona con grand poder de gentes dentro en la Vega de Granada muchos dias, é venció allí grand poder de gentes de moros, donde disen la de la Figuera.

»Habia allí en Sevilla, cuando la dicha armada se fiso por mandado de dicho señor rey don Joan, un pendon real *de las armas enteras de Castilla*, bien obrado é rico de oro e de seda. E al tiempo quel dicho señor almirante hobo de partir de allí e entrar en la flota, levaron el dicho pendon á la iglesia mayor de Santa María e lo velaron allí, e se fisieron todos los autos é otras cosas que se contienen e fesieron en tiempo de D. Fernand Sanchez de Tovar, cuando disen que partió con la flota contra Portugal.

»Despues de aquella pusieron el dicho pendon con su vara en unas andas cubiertas ricamente, e levaron las dichas andas á pié fasta la ribera del rio donde estaba la galea real del dicho señor almirante.»

Creo haber desvanecido algunos errores acopiando los materiales de esta monografía, pero estoy muy léjos de presumir que no los haya en mis deducciones, que en resúmen son:

1.ª Empezaron á nombrarse las carabelas á mediados del siglo XV, concluyendo á mediados del XVII.

2.ª No fueron exclusivas de los españoles, ántes cobraron fama universal las de Portugal, donde tal vez se iniciaran, y las adoptaron las más de las naciones marítimas.

3.ª Fueron buques ligeros, de forma y aparejo varios, correspondiendo la denominacion al servicio y no al tipo de la nave.

4.ª Las carabelas de Colon eran mayores de lo que vulgarmente se cree: de marcha rápida, de construccion sólida, con dos castillos alterosos á popa y proa, tres palos verticales y bauprés; aparejo redondo en el mayor y trinquete y mesana latina.

(1) Monografía citada *Los colores nacionales.*
(2) *Pleito-homenaje que se tomó á D. Fadrique, almirante de Castilla, cuándo y cómo.* Navarrete, *Colec. de Viajes*, tomo I, pág. 410.



Lit. de J. Mª Mateu, Cº de Recoletos Nº 4

ARCA SEPULCRAL DE Sn ISIDRO, LABRADOR, PATRON DE MADRID

(Existente en la Iglesia Parroquial de Sn Andres)

EL ARCA SEPULCRAL

DE

SAN ISIDRO LABRADOR, PATRONO DE MADRID,

CONSERVADA EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN ANDRÉS;

POR EL ILMO. SEÑOR

DON JOSÉ AMADOR DE LOS RIOS,

Individuo de número de las Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, Catedrático del Doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, etc., etc.

INTRODUCCION.

(1)



Muy frecuente es entre cuantos visitan la capital de España el lamentarse de la escasez de antiguos monumentos, que den en ella razon cumplida del lustre y del poderío de sus moradores en los tiempos pasados; y es en verdad notable el contraste de esta dolorosa escasez y del anhelo, mostrado en los últimos años, para atesorar en la renombrada villa del Manzanares todo linaje de objetos de arte y de antigüedad, principalmente creado ya el *Museo Arqueológico Nacional*, cuya existencia dió nacimiento á la publicacion de este Español de Antigüedades. No sea esto decir que la afirmacion, que así parece lanzar sobre el Madrid de la Edad-media el olvido y áun el menosprecio de la ciencia arqueológica, sea del todo equitativa, ni aparezca realmente justificada. La villa de Madrid, que alcanzó sin duda en los anales de Castilla muy mayor importancia de la que en general se le atribuye (2), si no puede competir por el número y belleza de las antiguas obras arquitectónicas que la decoran, con tan afamadas capitales de Castilla como Toledo y Segovia, Ávila y Zamora, Búrgos y Palencia, Valladolid y Salamanca, guarda todavía en su seno muy características construcciones de aquellos tiempos, como es tambien depositaria de muy insignes reliquias estatuarias y pictóricas, gala un dia de sus viejos templos, por más que no ya sólo el vértigo destructor de la Era presente, sino tambien las necesarias trasformaciones que dia trás dia ha experimentado hasta llegar á su actual grandeza como poblacion, hayan contribuido fatalmente á la destruccion de las que más renombre y estimacion acaso le granjeaban.

No aspiramos ahora á formar, en uno ni en otro sentido, el catálogo de las producciones artísticas, que justifi-

(1) Púlpito de madera que existió en el refectorio de San Márcos de Leon, entallado durante el siglo xv, y existente en el *Museo Arqueológico Nacional.*

(2) Pueden servirse consultar nuestros lectores la *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, que dimos á luz de 1862 á 1864, con la cooperacion de

carian plenamente este aserto.—Entre las obras arquitectónicas que han desaparecido durante los postreros años, llorará siempre el verdadero arqueólogo la ruina de la *Iglesia parroquial de Santa María de la Almudena*, cuya notable planta y bien trazadas, aunque modestas, bóvedas revelaban todavía en su distribucion y en su feliz agrupamiento el tipo de las basílicas cristianas, conservado por el arte *románico*, triunfante desde la segunda mitad del siglo x á igual período del XIII. Ni lamentará con ménos justicia la destruccion del *Ábside de la iglesia conventual de Santo Domingo*, obra indubitable de la XIV.ª centuria, debida al estilo *mudejár* y fruto de la piedad del rey don Pedro. Entre las construcciones que á dicha existen, anteriores á la época del Renacimiento, no son tampoco para olvidadas la ojival *Iglesia de San Jerónimo del Prado*, la *Portada* y *Escalera del Hospital de la Latina*, obra de igual estilo arquitectónico, la *Torre de los Lujanes*, que pertenece al *mudejár*, y la *Torre de la parroquia de San Pedro*, monumento que logra la fortuna de conservarse con mayor integridad que otro alguno de los mencionados, revelándonos una parte de la riqueza que el arte genuinamente español de los siglos medios supo derramar en las *torres mudejares* de Toledo, Zaragoza y Sevilla. Y no dejaremos de recordar, entre las obras estatuarias, la antiquísima imágen de la *Virgen de Atocha*, oscurecida en general, para el estudio de la ciencia arqueológica, bajo la desairada balumba de la devanadera, con que en los últimos siglos ha sido desdichadamente cubierta (1); la bella estátua de la *Madona de Madrid*, produccion de la época de Alfonso XI, conservada hasta su derribo en el coro del citado convento de Santo Domingo (2), y la efigie de *Santa María de la Almudena*, estátua digna del glorioso reinado de Isabel la Católica, á que sin duda pertenece, tal como hoy existe, bien que condenada, como la de Atocha, á perpétua oscuridad dentro del embudo en que la tiene há tiempo aprisionada la piedad de una devota cofradía (3). Ni olvidaremos, por análogas razones, entre las obras pictóricas que enriquecieron un dia á Madrid, la muy estimable pintura mural que representa á *Nuestra Señora de la Flor de Lis*, custodiada no sin contratiempos, en la precitada basílica de Santa María de la Almudena; ejemplar rarísimo de este género de producciones en el suelo español, tanto más estimable cuanto que no puede sacarse de la segunda mitad del siglo XIII (4).

Demuestran, á lo que entendemos, todos estos y otros monumentos de las bellas artes, llegados hasta nosotros al través de tantos trastornos y trasformaciones como han dado nueva fisonomía á la novísima villa del Manzanares (creciente sin cesar desde que puso en ella Felipe II la silla de su imperio), que no hubo de ser escasa y apocada de producciones artísticas, durante la Edad-media, como repetidamente se ha supuesto; y probáranlo además, dando razon suficiente de su importancia civil y religiosa, el número de parroquias que contaba desde los primeros tiempos de la Reconquista (5). No es en efecto verosímil, dada la energía del sentimiento religioso que caracterizó á nuestros mayores, durante el indicado período, que carecerian todas estas parroquias, como tales construcciones sagradas, del racional tributo de las artes, con que fueron donde quiera dotadas sus análogas, como no lo es tampoco el que enmudecieran la piedad y la devocion ante los prodigios de la fé, recatándose de manifestarse con largos dones y generosos tributos, en que ostentáran aquellas sus preciosas galas; y la más inequívoca demostracion de esta verdad la tenemos precisamente en el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO LABRADOR, que sirve de motivo á la

---

D. Juan de Dios de la Rada y D. Cayetano Rosell, principalmente en todo lo que se refiere á los tiempos medios y al particular estudio de los monumentos de la misma edad.

(1) Hacemos esta aseveracion con la seguridad que nos ministró, al escribir la *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, ya citada, el exámen arqueológico de esta venerable imágen. Adelante recordaremos la descripcion que ofrecimos en el capítulo IV de la *Introduccion* á la referida *Historia*.

(2) Publicamos en la indicada *Historia de Madrid* un bello grabado de esta singular estátua, que se ha conservado casi intacta hasta nuestros dias (tomo II). Ignoramos su actual paradero, habiendo sólo averiguado que la ocultaron las monjas, al decretarse la destruccion del convento.

(3) Debimos á la fineza de la señora marquesa de Malpica el placer de dar á luz un dibujo exacto de esta imágen en el tomo I, capítulo IV de la *Introduccion* á la *Historia de la Villa y Corte de Madrid*. A diferencia de la Vírgen de Atocha, se halla de pié, recogiendo sobre el seno con ambas manos al niño Dios, olvidada ya la antigua tradicion icónica.—Unida esta fundamental observacion á los rasgos característicos de la ejecucion estatuaria, no vacilamos, al escribir la referida *Historia*, como no vacilamos ahora, en atribuir esta imágen, tal como hoy existe, á la segunda mitad del siglo XV.—Volveremos á mencionarla al hacer la descripcion del ARCA SEPULCRAL, en cuyo estudio entramos.

(4) Derribada, como indicamos arriba, la *Iglesia Parroquial de Santa María de la Almudena*, fué trasladada esta pintura mural al templo de la *Encarnacion*, donde existe hoy la parroquia. De apetecer es que arrancada lastimosamente de su sitio primitivo, se emplee en su custodia el mismo celo que la ha salvado hasta nuestros dias de las vicisitudes de los siglos. Nosotros procuramos, al publicar la *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, poner su memoria al abrigo de un accidente semejante al que hoy deploramos, publicando de ella muy esmerada cromolitografía (tomo I, *Introduccion*). Su mérito y antigüedad la hacen digna de figurar en este MUSEO.

(5) De la confirmacion del *Fuero de Madrid*, otorgada por Alfonso VII en 1145 (Era MCLXXXIII), resulta que contaba á la sazon la villa de Madrid con hasta diez collaciones ó parroquias, á saber. Santa María (hoy destruida),—San Andrés (á que se refiere la presente *Monografía*),—San Pedro,—San Justo,—San Salvador,—San Miguel,—Santiago,—San Juan,—San Nicolás y San Miguel de la Sagra.—Madrid, no mediado aún el siglo XII, debia encerrar muy preciosos monumentos de la arquitectura románica, que llegaba á la sazon á su colmo, y en ellos muy preciosas obras artísticas.

presente *Monografía* (1). Inspirada su construccion por la piedad más acendrada, encendida sin trégua por la gratitud, nacida de los beneficios que recibe el pueblo madrileño del Hacedor Supremo, merced á la intercesion de su bienaventurado compatricio, sobre ser una verdadera ofrenda del sentimiento religioso, constituye uno de esos monumentos típicos y populares del arte, en que asociándose la ingenuidad de la creencia y la ingenuidad de la creacion, muestran con toda evidencia que no son concepciones peregrinas, ni ménos solitarias en el suelo que las produce. Así, mientras el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, adunándose con los ya memorados monumentos, contribuye á vindicar á la antigua villa del Manzanares de la ya vulgar acusacion, que parece haberla tenido condenada, al correr de la Edad-media, á dolorosa cuanto inverosímil esterilidad artística, viene á ser realmente uno de los documentos más ingénuos é interesantes de la pintura religioso-popular de nuestra España, mereciendo por tanto muy señalado puesto en el MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES.

No es, sin embargo, una de esas antiguallas, que durmiendo siglo trás siglo en el polvo del olvido, despiertan por vez primera la atencion de los curiosos. Atribuyéndosele de antiguo extraordinario valor, cual documento histórico-agiológico, ha sido con frecuencia, y muy especialmente desde el siglo XVII en adelante, objeto de largas disquisiciones, más ó ménos razonables ó discretas, en que han tomado parte ciertos eruditos con más empeño y calor que debieran, no sin que se haya mezclado tambien en ellas el celo de las tradiciones y de las creencias casi domésticas, con lo cual han tomado á veces extraordinario bulto y áun el aspecto de personales y muy ardientes controversias.—Lugar muy señalado merece, sin duda, entre todos los escritos, que han tenido por base en este último concepto el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, desde la segunda mitad del siglo último, la *Disertacion histórica sobre la aparicion de San Isidro labrador, patron de Madrid, á los reyes de Castilla, Aragon y Navarra, y á todo el exército cristiano, antes de la famosa batalla de las Navas de Tolosa.* Publicada en 1789 por el presbítero don Manuel Rosell, maestro en Artes, doctor en sagrada teología, catedrático de ambas facultades en la Universidad de Valencia, y canónigo de San Isidro en Madrid, con el exclusivo intento que muestra su título, fué contradicha radicalmente por don Juan Antonio Pellicer, individuo de la Real Biblioteca, al correr el año de 1791 (2). La controversia se empeñó por extremo, dados á la estampa estos notables escritos, é interesado el canónigo de San Isidro en lo que llegó á reputar gloria especialísima del santo, añadió á la *Disertacion* mencionada un nuevo opúsculo, á que replicaba Pellicer con una *Carta histórico-apologética*, trabajo contestado en breve con varias adiciones, donde esforzando más su ingenio que sus razones, se consideró el canónigo Rosell vencedor de aquella peregrina lid, en que esgrimió contra Pellicer todo linaje de armas (3).

Era en verdad digno de notarse, que así este escritor como su contendiente, apelaban al ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, no ya sólo para establecer los fundamentos de sus antagónicas opiniones, sino tambien para buscar las pruebas de sus afirmaciones respectivas. El primero, haciéndola coetánea de Alfonso VIII, el vencedor de las Navas, llegaba á poner su construccion en el breve espacio que media desde tan memorable triunfo á la muerte de aquel egrégio príncipe: el segundo, traíala por el contrario al reinado de los Reyes Católicos, si bien no osaba, como su adversario, fijar el instante en que habia sido labrada. Rosell, hallada la pretendida coetaneidad del monumento á la inmortal jornada de las Navas, no vacilaba en adjudicarlo á la piedad y personal devocion de Alfonso VIII, deduciendo de todo que, pues este esclarecido monarca habia rendido en Madrid, despues de la indicada victoria, tan insigne

(1) No creemos inoportuno indicar desde luego, por lo que á San Isidro y su culto se refiere, que fué la ermita consagrada á este santo, extramuros de Madrid, exornada de pinturas murales, cuya pérdida es hoy sensible respecto de la historia del arte. El renombrado fray Jaime Bleda, en su *Vida de San Isidro*, escrita en latin, decia hablando de uno de los milagros obrados por el mismo santo: «Cum domino Sancti Isidori mortuus esset equs suus, quo uti consueverat agros suos inspecturus, idque retulisset sancto, hic accedens ad locum in quo cadaver jacebat, ipsum brevi oratione restituit vitae. Et *hoc miraculum cernebatur pictum in ejus eremitorio*, priusquam destrueretur.»—Parece, pues, evidente que los muros de la antigua ermita estuvieron decorados de pinturas, pero siendo esta construccion debida á la emperatriz Isabel, no pertenecen ya á los tiempos medios. La época á que correspondian debia darles no obstante levantada estima en la historia de las artes españolas. No hubo de ser despreciable, en este concepto, la pintura mural existente largos siglos en la parroquia de San Salvador, coetánea de la Reconquista, pintura que representaba á *San Dámaso*, y que habia sido ya desdichadamente borrada en el siglo XVI, para construir en el sitio que ocupaba el muro, una de las torres derribada á su vez en nuestros dias

(2) El libro de Pellicer lleva este título: *Discurso sobre varias antigüedades de Madrid y orígen de sus parroquias, especialmente de la de San Miguel, con algunas reflexiones sobre la disertacion histórica publicada por el doctor don Manuel Rosell, acerca de la aparicion de San Isidro Labrador al rey don Alonso VIII, ántes de la batalla de las Navas, en defensa del marqués de Mondéjar* (Madrid MDCCXCI).

(3) El primero de los citados opúsculos de Rosell se intitulaba: *Apología en defensa de la Aparicion de San Isidro en la batalla de las Navas ó demostracion de las equivocaciones y engaños que don Juan Antonio Pellicer, de la Biblioteca Real, ha padecido queriendo oscurecer la verdad* (Madrid, 1790).—El segundo: *Adiciones á la Disertacion sobre la Aparicion de San Isidro en la batalla de las Navas* (1794). Rosell imprimió sus opúsculos en la imprenta real: los de Pellicer salieron de las prensas de Sancha.

ofrenda á San Isidro, no era de dudar que lo habia hecho exclusivamente en accion de gracias y como en pago de la deuda con él contraida, en virtud del gran servicio recibido de sus manos, al aparecérsele, para señalarle en las agruras de Muradal el camino de la victoria. Pellicer, asiéndose de un accidente heráldico, que no halla por cierto comprobacion en el exámen técnico del Arca, como adelante veremos, negábale en redondo aquella pretendida antigüedad, y con ella la estrecha relacion que con Alfonso VIII le suponia Rosell, destruyendo así el argumento de la régia gratitud y negando, en último resultado, la aparicion de San Isidro en las gargantas de Sierra-Morena. La contradiccion no podia, por cierto, ser más terminante. Pero ¿cuál de estos escritores, que procuraban alternativamente abroquelarse con la autoridad de otros muchos (1), procedia con mayor conocimiento de causa, respecto del juicio artístico del Arca Sepulcral de San Isidro, dadas las no interesables enseñanzas de la historia del arte y los fundamentales principios de la ciencia arqueológica? ¿Pueden hoy resistir sus encontradas opiniones, relativas á la antigüedad y á la significacion artística del Arca, el más sencillo exámen crítico, que reconozca por base esas mismas enseñanzas y principios?

No es, no puede ser nuestro intento herir en lo más leve la piadosa tradicion, ardientemente defendida por el canónigo de San Isidro, ni cumple por ahora á nuestro propósito el quilatar, ni áun el tomar en cuenta, los fundamentos con que la han combatido sus numerosos impugnadores, de quienes pareció hacerse eco el mencionado don Juan Antonio Pellicer en la postrera decada del pasado siglo. Aspirando á un fin meramente científico, cual es la ilustracion de la verdad histórica, girará no obstante el estudio que vamos á ensayar respecto del Arca Sepulcral de San Isidro, sobre los hechos incuestionables que se desprenden y enlazan á la vez con esa misma tradicion, no sin procurar iluminarlos con la clara luz, que hoy nos ministran afortunadamente los grandes adelantos, realizados por la presente edad en las esferas de la arqueología y del arte. Llevados de este principal intento, necesitamos en verdad volver nuestras miradas á las narraciones legendarias y demás documentos literarios de los tiempos medios que se refieren directamente al Patron de Madrid y pueden contribuir á esclarecer la investigacion relativa al Arca Sepulcral, dificultada, ya que no enmarañada adrede, por los que aspiraron á merecer el título de sus ilustradores. Para obtener, no obstante, el mejor resultado, bien será concretar nuestras disquisiciones, dada la especial naturaleza del monumento, á los puntos siguientes:

I. Edad en que florece San Isidro y testimonios populares de su beatitud.
II. Descubrimiento de su cuerpo incorrupto y ereccion de un monumento funerario para custodiarlo.
III. El Arca Sepulcral llegada á nuestros dias: su descripcion.
IV. Mérito artístico-arqueológico de la misma, y época á que corresponde.
V. Exámen técnico de su decoracion pictórica.
VI. Testimonios históricos de su existencia desde el siglo xiv á nuestros dias.
VII. Conclusion: significacion de este monumento en la historia del arte pictórico en España.

Hé aquí los principales puntos que debemos tocar en la presente *Monografía*, para lograr un resultado útil á los estudios arqueológicos, á que el Museo de Antigüedades se consagra: veamos, pues, de verificarlo con la sobriedad y circunspeccion que exige este linaje de trabajos.

I.

No es hoy tan fácil, como deseáramos, dada la carencia de datos fidedignos, el traer al terreno propiamente histórico la vida del Patrono de Madrid; y esto no tanto por la oscuridad de la época en que existe, como por la vague-

(1) Rosell acotaba principalmente con el Maestro Alonso de Villegas, el P. Ribadeneyra, Fr. Juan Marieta, Fr. Jaime Bleda, Gil Gonzalez Dávila, don Josef Pellicer, el licenciado Jerónimo Quintana, don Alonso Nuñez de Castro, el P. Rafael Ortiz, Fray Nicolás Josef de la Cruz, y otros: Pellicer se defendia con la autoridad de Oviedo, Valera, Garibay, Mariana, el marqués de Mondéjar y Ferreras, quienes se fundaban á su vez en el testimonio de escritores coetáneos, algunos de los cuales habian sido testigos de vista, como sucedia á don Rodrigo Ximenez de Rada, arzobispo de Toledo, no olvidado el mismo rey don Alfonso VIII en su *Carta á Inocencio III*, en que le dá cuenta del gran triunfo de las Navas. De observar es aquí que Pellicer invocaba verdaderos historiadores, mientras Rosell buscaba apoyo en los escritores ascéticos, como son la mayor parte de los que cita.

dad é incertidumbre, con que tardía por demás y perezosa, procuró la tradicion recoger y perpetuar la memoria de los hechos concernientes á tan predilecto varon, subido por el amor y la devocion de sus compatricios á la inmarcesible honra de los altares. Efecto doloroso ha sido por cierto de esta singular circunstancia, el lamentable olvido de los agiógrafos, para quienes era tarea preferente la consignacion de los milagros, obrados por la mediacion de San Isidro, descuidando en cambio la comprobacion histórica de su existencia, pues que al propio tiempo que aseguran unos haber florecido al mediar de la x.ª centuria (1) le suponen otros en esta vida á principios de la xiii.ª (2). Ni es difícil comprender, dado este inexplicable desconcierto, cuyas causas apenas hallarian racional explicacion, que suben hoy de punto las dificultades para lograr el ambicionado acierto, teniendo presente que si, adoptando las afirmaciones de los primeros, habríamos menester considerarle viviendo bajo la dominacion musulmana, como hijo de aquella generosa grey mozárabe, que más de una vez selló con su sangre su amor á la religion del Crucificado,—admitiendo la cronología de los segundos, habria de sernos forzoso el incluirle en el número de los descendientes de los conquistadores ó pobladores de Madrid, que toman carta de naturaleza al amparo de los fueros, concedidos sin duda por Alfonso VI á la renombrada Medina-Machrith ó Magherith, y confirmados por Alfonso VII, el Emperador, ya en 1145.

De cualquier modo, y siendo igualmente inaceptables en absoluto ambos supuestos, no es dudoso el que la confusion y áun la contradiccion de los escritores, que han hablado de la vida de San Isidro, aumentan á medida que, andando los tiempos, ha crecido su catálogo, haciéndose más difícil que debiera la determinacion histórica que anhelamos, cual base del presente estudio. No la creemos sin embargo, imposible; y ya que no osemos aventurarnos á fijar concretamente la fecha en que vió la luz del dia el devoto Patrono de la capital de España, lícito nos parece indicar que no hallamos la misma invencible dificultad por lo que al período en que vive, se refiere. Ya antes de ahora, tropezando con los mismos inconvenientes, escribíamos, considerada la muchedumbre de mozárabes que á la muerte del celebrado Al-Mamun-bil-láh, Amir de Toledo y de Valencia, existian en sus Estados: «Y no fué Madrid una de las ciudades, en que tenia este linaje de vasallos menor proteccion bajo el dominio sarraceno... Debido era á esta notable circunstancia el que, reinando la poderosa dinastía de los Beni-dhi-n-Nun, floreciesen en *Medina-Machrith* virtuosas familias cristianas, de grande autoridad para con la morisma, y cuyos ilustres vástagos debian recibir la adoracion de los siglos futuros. Ninguno más digno de veneracion que el humilde labrador, á quien Madrid aclama su patrono: nacido en los últimos dias de la servidumbre mahometana, iba á probar con sus eximias virtudes á los libertadores de la antigua ciudad del Manzanares, que léjos de apagarse entre los sarracenos, se habia acrisolado y brillaba más pura en la cautividad la fé de Recaredo. Criado en pobre cuna, sólo al resplandecer sus virtudes, despierta Isidro la veneracion de sus conciudadanos, mostrando en su larga vida, que ni áun en los tiempos de mayor rudeza, donde únicamente se cifra en el estrago del hierro la gloria de los héroes, es posible negar á los pacíficos triunfos del espíritu el galardon debido á los más sublimes merecimientos. Isidro, siendo genuina representacion de la humildad evangélica, venia á representar respecto de los cristianos independientes la mansedumbre y la piedad de los mozárabes, elevadas á su mayor pureza é idealismo en medio del cautiverio (3).»

Acordes se muestran, sin embargo, la mayor parte de los historiadores, siguiendo, aunque sin apercibirse de ello, la autoridad de Juan Diácono, en colocar con poca diferencia el fallecimiento de San Isidro, mediado ya el siglo xii (4).—Era por lo mismo sensible que aquel fidedigno escritor, cuyo libro, limitado á la exposicion de los milagros, debia ser reputado, en la canonizacion del glorioso labrador (5), como auténtico y veracísimo testimonio

---

(1) Tal pretendió el P. Jerónimo Roman de la Higuera, apoyándose en los falsos cronicones, y escribiendo en el año 973 del atribuido por él á Juliano: «Hoc anno moritur Mageriti, quod á quibus falso dicitur Mantua Carpetanorum, Isidorus Agricola, vir pius et charitate fervens, 28 Novembris, vivens mortuusque miraculis celeberrimus, et in tota Hispania clarus» (*Chronicon*, núm. 512).

(2) Lope de Vega, en la *Breve suma de la vida del bienaventurado San Isidro*, que precede á la *Justa poética*, dedicada á este santo en las fiestas de su beatificacion, celebrada en 12 de Marzo de 1622, asegura que «reinando por los años de 1140 en Castilla y Leon Alfonso VII, llamado emperador de las Españas, y siendo sumo pontífice Guido, su tio, despues Calixto II, nació en la insigne villa de Madrid el bienaventurado San Isidro, etc.»

(3) *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, t. i, cap. i, pág. 148 y 149.

(4) Jerónimo de Quintana, en su *Historia de la antigüedad de Madrid*, pone la muerte del Santo en 1172; del mismo parecer son el P. Fr. Jaime Bleda en su *Vida de San Isidro*, y en nuestros dias, el diligente don Ramon de Mesonero Romanos (*Recuerdos de San Isidro, Patron de Madrid*, publicados en el *Semanario Pintoresco Español*, t. de 1851, pág. 153); Marieta (*Hist. eclesiástica*, i.ª Parte, caps. xxvii y xxix y el tratado iv, fól. 30 recto) señala el de 1170, fecha en que le sigue Santoro (*Agiografía*); Marineo Sículo fija el de 1192. Como recordarán nuestros ilustrados lectores, á pesar de la opinion de Marieta y Santoro, que es la generalmente aceptada, el P. Roman de la Higuera no vacila en colocar la muerte de San Isidro en 973, así como, asegurando Lope de Vega que el Patrono de Madrid nació en 1140, hay que calcular su fallecimiento por lo ménos de 1205 á 1210.

(5) Marieta, *Hist. eclesiást.*, i.ª Parte, fóls. 155 vuelto y siguientes.

inspirado en el de los hombres buenos (*bonorum virorum*),—apuntada la época, guardase en puntos de tal importancia como el año del nacimiento y de la muerte del Santo, mortificador silencio. Mas ya que no le debamos una declaracion tan terminante, como fuera de apetecer, dada la circunstancia de haber vivido en época muy cercana á los sucesos, que en el capítulo III de su libro refiere,—justo es confesar que nos dejó en todo él ciertos datos y pormenores de sumo interés, merced á los cuales podemos acercarnos á uno de los extremos de la investigacion, deduciendo de ellos lógicamente el año posible, en que pasó el venerado Isidro de esta vida. Referida ya en el capítulo II su piadosa muerte, no sin manifestar que habia dispuesto de su hacienda (bona sua temporalia), escribia en efecto Juan Diácono: «Sepultus est autem in coemeterio B. Andreae Apostoli, à cujus ecclesiâ, tempore peregrinationis assiduae ac suae orationis à villa ultimo ad suum laborem progrediens, recedebat. Ubi corpus ejus pro multa tempora jacuit, id est, quadraginta annos quasi, à nullo hominum visitatum: et ita latuit per tantum tempus, quod in tempore pluviarum, rivulus aquae superfluens, interrumpens terrae faciem, sepulturae foveam introiret (1).» Dedúcense de estas breves líneas los hechos siguientes: 1.° Que fué San Isidro enterrado en el cementerio de la iglesia parroquial de San Andrés, segunda de las diez mozárabes existentes al verificarse la conquista de Madrid, segun nos enseña su *Carta de fuero*, confirmada en 1145 por don Alfonso VII, el Emperador, y que era dicho templo objeto especial de la devocion del Santo.—2.° Que permaneció allí el cuerpo del mismo Santo, no visitado por hombre alguno, durante el espacio de unos cuarenta años.—3.° Que se debió su descubrimiento al fortuito accidente de un torrente pluvial, que socavando la tierra, penetró en la fosa de la sepultura.—Ahora bien: constando que la exhumacion del cadáver de San Isidro fué llevado á cabo, no sin precedentes maravillosos (2), por los años de 1170 (3), no parece ya quedar duda de que, deducidos de esta fecha los cuarenta, en que permaneció soterrado en el cementerio de San Andrés, debió pasar necesariamente de esta vida al expirar la tercera decada del siglo XII, ó lo que es lo mismo, sobre 1130.

Obtenido este resultado, respecto del año probable en que hubo de fallecer el Patrono de Madrid, no puede ya parecer temeraria, ni aventurada siquiera, la hipótesi, apuntada por nosotros en la *Historia de la Villa y Corte*, la cual ponia el nacimiento de San Isidro dentro de los últimos años de la dominacion musulmana en el reino de Toledo. Asentado, en efecto, Alfonso VI en el trono de Castilla, trás notabilísimas contradicciones que acrisolan la lealtad de sus pueblos, y libre de las obligaciones que le ligaban con los toledanos, por efecto de la muerte de Yahia-ben-Ismail-ben-dhi-n-Nun, apellidado Al-Mamun-bil-láh, acaecida en 1075 (468 de la Hégira),—no vacilaba en poner por obra sus levantados designios respecto de la ambicionada ciudad de Wamba. Y así como Ramiro II y Fernando I, alentados por el mismo pensamiento, habian llegado victoriosos hasta las puertas de Medina Machrith, verdadero antemural de Tolaitola, talando sus campos y quebrantando su fortaleza, así tambien penetraba Alfonso una y otra vez en el território madrileño, sembrando por todas partes el terror y apretando desde entónces (1078) tan récia y constantemente á los muslimes, que «ni tiempo les dejaba para alabar á Dios,» segun la expresion de uno de sus cronistas. «Las montañas de Ávila (hemos escrito antes de ahora) temblaron bajo la muchedumbre de sus soldados: cayó vencida al empuje de sus máquinas de guerra la fortísima Talavera, y cuanto se extendia desde aquella importante plaza hasta Madrid, vió ondear en breve el victorioso estandarte castellano (4).» La hora de rescatar la futura capital de las Españas sonaba al fin: apercibidos á la defensa sus moradores musulmanes, no cedian, sin embargo, al primer ímpetu de las aguerridas huestes de Alfonso; y sólo cuando, asentado ya el real cristiano en el suburbio de San Ginés (donde es fama tenian su morada

---

(1) Juan Diácono, *De vita et miraculis B. Isidori*, cap. II en Godofredo Henschenio, y Daniel Papebrochio (*Acta Sanctorum—Maii*, t. III, pág. 517, columna 1.ª).

(2) Tales son con efecto, primero, la aparicion del santo Isidro á uno de los feligreses de San Andrés, rogándole indicase á los vecinos sus deseos de ser trasladado al interior de la iglesia, deseos que, dudando de buena fé el mencionado feligrés, no se vieron entónces satisfechos, por lo cual fué afligido aquél de una enfermedad que le duró hasta el dia de la traslacion del cuerpo del Santo; y segundo, la aparicion del Patrono de la Villa á una matrona, quien cumpliendo las órdenes recibidas del Santo, las comunicó al pueblo, con lo cual se llevó á cabo la traslacion del cuerpo desde el cementerio al interior de la referida iglesia «juxta beatorum Apostolorum altaria.»

(3) Henschenio y Papebrochio (*Acta Sanctorum—Maii*, t. III, pág. 514, col. 1.ª).—Ferreras, (*Synopsis Histórica de España*, t. V, pág. 291), cuya autoridad en materia de hechos y fechas es generalmente respetada.

(4) *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, t. I, cap. I, pág. 150.—Conde supone que estas primeras correrías de Alfonso VI por el reino de Toledo no tuvieron otro objeto que el de «servir (dice) á las intenciones del Rey Aben Abed [de Sevilla], que entretanto muy á su salvo guerreaba en Andalucía, »y acrecentaba su estado levantando las altas torres de su vanidad y ambicion sobre las ruinas de otros Príncipes Muzlimes» (*Historia de la dom. de los árabes en España*, t. II, cap. VIII, pag. 63. Ed. de 1820).

los mozárabes), se repetian sin trégua los formidables asaltos, doblaban aquellos el cuello al infortunio, entregando la aportillada ciudad al hijo de Fernando I. Acontecia tan fausto suceso para las armas cristianas, pronóstico de mayores triunfos que aseguraban al rey de Castilla y de Leon la conquista de todo el reino toledano (1), en 1083 (476 de la Hégira), dos años ántes de que volasen de nuevo los estandartes de la cruz sobre las torres de la Ciudad de los Concilios (2).

Y añadimos ahora, conocidos estos irrecusables precedentes históricos: dada ya la fecha probable del fallecimiento de San Isidro, y conviniendo unánimes todos los que, al tratar de su vida, siguieron las huellas de Juan Diácono, en la afirmacion de que vivió larga edad, ¿podrá en modo alguno parecer aventurado que llegando ésta á los setenta (1130), frisára al verificarse la conquista de Madrid (1083) con los veintitres años, refiriéndose por tanto su nacimiento al de 1060? (3)—El resultado de esta investigacion, dados los preciosos datos que nos ministra Juan Diácono, no puede ciertamente ser más satisfactorio, ni hallarse más conforme, no ya sólo con las indicaciones, que han hecho sobre el particular ciertos escritores agiógrafos (4), sino tambien con los asertos que en la citada *Historia de la Villa y Corte de Madrid* adelantamos. Nacido el virtuoso Isidro en los últimos dias de la servidumbre mahometana, sobre probar, con el mero anuncio de su nombre, cuán grande era entre los mozárabes la veneracion, que infundia con la clara fama de sus virtudes el gloriosísimo metropolitano de la Bética, que habia iluminado con su ciencia á la Iglesia española, mereciendo el título de *Doctor de las Españas* (5), mostraba á los conquistadores de la antigua ciudad del Manzanares que no se habia extinguido en medio de la cautividad la fé de Recaredo. A San Isidro era dado, en cambio, el incomparable consuelo de ver redimida su patria del poder muslímico, contemplando, cual morador del suburbio de San Ginés, los prodigios del heroismo castellano, que venian á fortalecerle en las santas creencias de sus mayores.

Consideracion es esta muy principal para el esclarecimiento de la historia del Patrono de Madrid, y en la cual no han reparado por cierto sus especiales panegiristas. Preséntanle todos, al referir los milagros obrados por él en vida, como criado de un caballero, cuyo nombre es un misterio para el mismo Juan Diácono, si bien no vacilan ya los escritores del siglo XVI en designarlo con el de Ivan de Vargas (6). Prescindiendo ahora del fundamento en que para darle este nombre y apellido, se apoyaron dichos autores, ¿á qué raza de moradores pertenecia este caballero, patrono de San Isidro? ¿Era acaso de estirpe mozárabe, como el Santo, ó pertenecia á la grey castellana y leonesa, llamada á repoblar las villas y ciudades arrancadas del yugo islamita por la espada de Alfonso VI? La investigacion, interesante de suyo, tratando sólo de la vida del mozárabe San Isidro, entraña, á lo que entendemos, muy subido interés, elevándonos á la contemplacion del estado social de nuestros mayores en los siglos X y XI, y confesamos ingénuamente que es para nosotros grandemente tentadora. Obligados á no excedernos de los límites

(1) Quintana, *Hist. antig. de Madrid*, pág. 87.

(2) Colocan generalmente los historiadores á Madrid en el número de las poblaciones que se entregaron á Alfonso VI, despues y como consecuencia de la conquista de Toledo (1805), y cuéntase entre ellos don José Antonio Conde, quien, no recordando quizás que pocas páginas ántes de referir aquel acontecimiento, habia reconocido como objeto de las correrías del sucesor de Sancho II el deseo de servir á Al-Mótamid de Sevilla, escribe: «Como viese »Aben Abed de Sevilla que el Rey Alfonso no sólo habia conquistado la ciudad de Toledo, sino que sus victoriosas tropas discurrian impetuosas... y »ocupaban las campiñas que riega el Tajo, y se apoderaban sin resistencia de pueblos y fortalezas como *Maglit* (Madrid), *Maquida* (Maqueda) y *Guadi »lhijara* (Guadalajara), pensó que le convenia poner límite á sus conquistas, recelando mucho de su engrandecimiento» (*Hist. de la dom. de los árabes*, tomo II, cap. VIII, pág. 71). Siguiendo nosotros, sin embargo, la narracion de los antiguos escritores de Madrid, de que ya nos servimos en otra ocasion, no hemos vacilado en aceptar la fecha que señalamos en el texto. Remitimos, no obstante, á los lectores que desearen mayor ilustracion, al tomo I, ya citado, de nuestra *Hist. de la Villa y Corte de Madrid* (cap. I, pag. 150), donde tratamos más detenidamente este punto.

(3) El ya citado don Ramon de Mesonero Romanos, señala el año de 1082, como el del nacimiento de Isidro, suponiendo que hubo de vivir éste noventa años (*Semanario Pintoresco Español*, 1851.—*Recuerdos de San Isidro, Patron de Madrid*). Conocidas la fecha y las circunstancias que concurrieron á la traslacion del cuerpo del Santo á la iglesia de San Andres, no juzgamos necesario detenernos en refutar este error, que contradicen terminantemente las noticias que nos ministra Juan Diácono.

(4) Henschenio y Papebrochio (*loco citato*).

(5) Para los eruditos lectores que tengan perfecta idea de la grande y legítima representacion alcanzada por Isidoro de Sevilla, no ya sólo en la España visigoda, sino tambien entre la grey mozárabe, depositaria de la ciencia por él atesorada en su inmortal libro de las *Ethimologias*, y del rito que llevó su nombre (Isidorianus ritus), tomando al fin el de la indicada grey (mozarabicus ritus), nada añadiremos en verdad que pueda servir de ilustracion á este aserto. Su esclarecido criterio habrá comprendido desde luego que respetado grandemente en toda España el nombre de Isidoro, y considerado especialmente por los mozárabes como el gran maestro de la Iglesia española, debian tener, y tuvieron en efecto, á extremada gloria el seguir su doctrina, honrándose tambien con adoptar para sus hijos tan respetado nombre. No es esta en realidad una prueba concluyente del mozarabismo del *Isidorus agricola ó matritensis;* pero unida á las circunstancias del tiempo y del estado en que se hallaba Madrid por los años de 1060, edad probable de su nacimiento, constituye una observacion no despreciable en este linaje de investigaciones.

(6) Juan Diácono emplea la voz *miles* (guerrero-caballero), refiriéndose al amo de San Isidro; Bleda y los demás historiadores le llaman *Joannes de Vargas ó Ivan* (Juan) *de Vargas*, como le apellida Lope de Vega.

impuestos á la presente *Monografía*, nos contentaremos, sin embargo, con apuntar que, dada la probable edad del santo labrador, al consumarse la conquista de Madrid en 1083, no sería sino muy racional el concluir que dedicado Isidro al cultivo de las tierras desde su primera juventud, amo y criado pudieron, y áun debieron, pertenecer á la raza mozárabe, existente en España desde la invasion sarracena bajo el seguro de los pactos, no siempre respetados por los Califas cordobeses, ni por los Amires africanos, como probaron en Córdoba al mediar del siglo IX, los martirios de sus más ilustres hijos, decretados por Mohámmad I, y en toda la España musulmana las crueldades del almoravide Alí, arrancándolos de sus hogares y llevándolos como rebaños á las costas del África (1).—Ni pudiera tampoco ser del todo opuesto á la verdad histórica el suponer que repartidas entre los conquistadores de Madrid las propiedades y tierras de los moros vencidos, fuese el supuesto don Ivan de Vargas uno de los caballeros comprendidos en el repartimiento, entrando luégo á su servicio el mozárabe Isidro.

Sea de esto lo que quiera (y nosotros nos inclinamos á lo primero), resulta de cuanto va expuesto demostrado, hasta donde lo consiente la escasez de datos históricos con que en el particular luchamos, que la edad en que florece el popular Patrono de Madrid, abraza desde fines del segundo tercio del siglo XI hasta igual momento del primero del XII, ó lo que es lo mismo, desde el año 1060 á 1130. La fama de su santidad, divulgada por los milagros obrados desde el descubrimiento de su cadáver, se hallaba ya ejecutoriada en la memoria de los madrileños por los prodigios que se referian á su vida terrena. Al recogerlos Juan Diácono, mediado el siglo XIII, de boca de los varones respetables, que los aprendieron por el relato verbal de sus mayores, no eran en verdad grandemente numerosos, pues que no pasaban de cinco.

Hé aquí sus respectivos asuntos, que nos importa conocer para el estudio gráfico del ARCA SEPULCRAL, asunto de la presente *Monografía:*

I. Tenia el primero por objeto la exaltacion de la caridad, virtud que no sólo debe ejercitarse con los hombres, mas tambien con los animales: Isidro, reparando, al llevar trigo á un molino, en que cubierta la tierra de nieve, posaban en los árboles unas palomas hambrientas, limpiando un buen trecho de la tierra, derramaba en él abundante porcion de trigo, para que les sirviera de alimento. Denostada como una insensatez, semejante accion por otro campesino que le acompañaba, vióse éste en verdad grandemente sorprendido, cuando llegados al molino, no se halló en los costales de Isidro falta alguna del trigo, que primitivamente contenian: la harina crecia en cambio de tal manera que los costales, ántes demediados, se llenaban del todo.

II. Ponderábanse por el segundo las excelencias de la devocion. Acusado Isidro ante su amo de que abandonaba el trabajo para ir á visitar las iglesias muy de mañana, reprendíale éste con extremada dureza, á lo cual replicaba con no menor humildad, asegurándole que ningun perjuicio ocasionaba á su hacienda aquella su tardanza. Quiso el caballero informarse personalmente de la verdad; y presentándose un dia en el campo de labranza, irritóse sobremanera, al verle venir ya tarde al trabajo, y dirigióse airado contra él para castigarle. Al ejecutarlo, sentíase maravillado del espectáculo que se ofrecia á su vista: dos yuntas de bueyes blancos araban al lado de la que conducia Isidro, multiplicando prodigiosamente sus labores. Isidro se hallaba, sin embargo, completamente solo, cuando se acercaba su amo, quien convencido de que sólo podia mediar en aquel hecho el favor divino, mirábale desde entónces con hondo respeto, encomendándole el cuidado de las heredades que labraban sus detractores.

III. Encomiábase por el tercero la confianza en Dios. Orando Isidro en la iglesia de Santa María Magdalena (2), veníanle á noticiar unos muchachos, que habia dado muerte un lobo á una burra suya, instándole para que acudiese á evitar que hiciera daño á los vecinos. Sin dar muestra de sentimiento alguno, despedíalos el Santo, asegurándoles que se haria la voluntad de Dios. Terminada su oracion, salió de la iglesia, hallando muerto al lobo, y á su lado, sana y salva la burra; y tornábase luégo al templo para dar gracias á Dios por el bien recibido.

IV. Canonizaba el cuarto la caridad y la fé.—Despues de haber compartido un sábado con ciertos pobres su comida, llegó un mendigo, pidiéndole limosna. Angustiado Isidro por no tener ya qué darle, rogó á su mujer,

(1) Los lectores que desearen más datos en el particular pueden consultar el cap. II del t. II de nuestra *Historia crítica de la Literatura española* y nuestros *Estudios históricos sobre los mozárabes, mudejares y moriscos*, publicados en el tomo II de la *Revista Española de Ambos Mundos* (1854).

(2) La iglesia de Santa María Magdalena parece que existió en uno de los suburbios de Madrid: Juan Diácono no lo determina sin embargo Robustece nuestra observacion la circunstancia de no contarse esta iglesia entre las diez parroquias que menciona el *Fuero de Madrid* en su confirmacion de 1145, citada arriba.

invocando el nombre de Dios, que viese si habia quedado algo en la olla, para socorrer al nuevo pobre. Sabiendo la dueña que nada habia sobrado, traíale la olla para convencerle de ello: al mirarla San Isidro, hallábala, sin embargo, llena de comida, con lo cual satisfacia abundantemente el hambre del mendigo.

V. El quinto aspiraba á muy análogo fin.—Perteneciendo Isidro á una cofradía, que celebraba cierto aniversario con un banquete, tardóse tanto en llegar á la cita, ocupado en sus devociones, que al presentarse ya habian comido todos los cofrades. Pero sobre venir tarde, acompañábanle algunos pobres, invitados por él para la comida. Mostráronle sus compañeros la insuficiencia de su racion, única parte del convite que se le habia reservado, para satisfacer el apetito de tantos individuos; replicóles el Santo que bastaria para todos lo que le fuere dado de parte de Dios; y puestos, en efecto, á la mesa hubo, y áun sobró, para todos. Acabado el banquete, levantaba Isidro sus manos al cielo, en accion de gracias, con grande maravilla de los presentes.

II.

Tales eran los hechos prodigiosos, que, al descubrirse por los años de 1170 el cuerpo del futuro Patrono de la capital de España, rodeaban de cierta aureola de beatitud su modesto nombre. Revelada su existencia del modo extraordinario que dejamos consignado arriba, hallábasele del todo íntegro en la pobre fosa, donde habia sido primitivamente sepultado, en el cementerio de la Iglesia parroquial de San Andrés, y desde la cual era trasladado con grande respeto y veneracion al interior del mismo templo. Para custodiarlo dignamente, construíasele muy notable *sepulcro*, el cual era colocado junto al altar ó altares de los santos apóstoles. «Omnes [cives] unanimiter (escribe al narrar estos hechos el precitado Juan Diácono) *sepulturam* viri Dei diligentius effoderunt: quem, cum invenirent integrum et illaessum, ac ejus velamina sana et integra, suavem incensi odorem habentia, magnifico Domino, qui facit mirabilia magna solus, grates copiosissimas, cum magno gaudio et gratiarum laudibus, retulerunt, quia dignatus est sui fidelis humilitatem revelari, ac sui electi thesaurum cum suis electis principibus sociari. Unde tam probi milites quam omnes alii congaudentes, unanimiter beati viri corpus in Ecclesia praedicti Apostoli [Andreae], juxta beatorum Apostolorum altaria *in novo mauseolo, debita honorificentia collocarunt*» (1). La fé, la piedad y el amor de sus compatricios, excitados por la no vulgar circunstancia de haber hallado el cadáver de Isidro íntegro en su tronco y extremos, y despidiendo un muy *suave olor de incienso* (2), sacaban, pues, el cuerpo del varon elegido de Dios de la humilde *sepultura* en que habia yacido por término de unos cuarenta años *(quadraginta annos quasi)*, para depositarlo con la debida magnificencia en suntuoso sarcófago, pues que no otra cosa quiso expresar, y expresó realmente Juan Diácono, con la voz *mauseolo* (3).

¿De qué materia fué construido este monumento funerario, ya que no es racionalmente posible negarle semejante nombre? El respetable autor de la *Vita Sancti Isidori* no lo expresó taxativamente en el pasaje transcrito, por más que no sea difícil deducirlo de la calificacion de *mauseolo*, con que lo distingue. Sin embargo, proponiéndose como de hecho lo verifica (obedeciendo superior mandato, ya que no le era dado copilar los muchos milagros que por la permision de Dios, habia realizado San Isidro en muchas personas de varios modos y en diversos tiempos, los cuales no habian sido escritos por la negligencia de sus antepasados), recoger al ménos en su libro la memoria de

(1) *Acta S. Isidori agricola*, apud Danielem Papebrochium, cap. II.

(2) Es notable esta circunstancia del texto de Juan Diácono. El *incienso*, no solamente estaba consagrado desde la más remota antigüedad bíblica, como aprendemos en el Levítico, á arder delante del Altar del Dios Unico, sino que constituia dentro del culto católico el símbolo de la mayor pureza. Juan Diácono no podia comprender en consecuencia que hubiese otro olor más propio para revelar la beatitud de Isidro que el *olor del incienso* despedido por su incorrupto cuerpo. Este rasgo de ingenuidad clerical, muy semejante al de los poetas eclesiásticos del mismo siglo XIII, que se figuraban á los ángeles exornados de *sendos cerquiellos*, presta extremado color local á la narracion de Juan Diácono, haciéndola por demás estimable.

(3) La palabra *mausoleo* determinó primitivamente, como es sabido, el monumento funerario del rey de Caria Mausolo. Despues se aplicó en Roma á designar toda especie de sepulcros de grandeza y magnificencia extraordinarias, tales como el de Augusto en el campo de Marte, y el de Adriano en la márgen opuesta del Tíber. Derivada esta voz á los tiempos medios, conservó constantemente el valor indicado, señalando todo género de monumentos sepulcrales que uniesen á la grandeza la magnificencia, cualquiera que fuese la materia de que estuviesen construidos. En este concepto la usaron principalmente los escritores agiógrafos y no otra es la significacion que le atribuye en este pasaje Juan Diácono, quien escribió constantemente *mauseolum*, forma que conservamos á esta diccion, como se la conservaron los editores de su precioso libro.

aquellos que á su edad se referian (1),—lícito juzgamos seguirle paso á paso en esta vária narracion, para recoger tambien por nuestra parte los preciosos datos que sobre el particular, de una manera indirecta y por tanto desinteresada y fidedigna, nos trasmite.—Notaremos ante todo, para localizar debidamente las observaciones que los expresados testimonios han de sugerirnos, que la diligencia de Juan Diácono,—narrado el milagro de haberse tañido espontáneamente las campanas de la Iglesia parroquial de San Andrés, al verificarse la traslacion del cuerpo incorrupto de Isidro,—consigna en primer lugar la Era de MCCLXX, ó lo que es igual, el año de la Encarnacion de 1232 *(regnante Domino Ferdinando)*, y que citando luégo las de MCCLXXXXII (1254)—MCCCIII (1265)—MCCCVII (1269)—MCCCIX (1271), etc., termina mencionando la de MCCCXIII, que equivale al año de 1275 *(regnante rege Domino Alfonso)*.—Lícito parece añadir, reconocido el valor de tan importantes circunstancias, que la autenticidad de las narraciones, relativas á las expresadas fechas, se halla avalorada y como sellada con estas ó análogas frases: «Ego quidem Johannes qualiscumque Diaconus et plures alii, prout ex ejus ore [de la de Pedro García, racionero de la Iglesia parroquial de Santa María de la Almudena] audivimus, praesenti schedula sermone simplici est narratum (2).»—«Vir praedictus [Johannes cordubensis incola et vicinus], nobis quod sibi contigerat, enarravit et ad multorum notitiam, sic dignum duximus inscribendum (3).» Temeridad reprensible seria por tanto el poner en tela de juicio la veracidad del narrador y la exactitud de la narracion, siquiera se limiten sus efectos al valor material de los hechos.

Viniendo, con estos necesarios precedentes, al exámen de las piadosas narraciones que constituyen los milagros, obrados por la intercesion de San Isidro desde que fué trasladado su cuerpo á la iglesia de San Andrés, hallamos entre otros muchos testimonios relativos al nuevo sepulcro ó mausoleo, los siguientes de un interés general y público. Afligido el pueblo madrileño en 1232 por larga y terrible sequía, «de consilio commune tam Cleri quam Populi, virum Dei à *tumulo* extraxerunt et ante altare B. Andrae Apostoli in lectum honorifice collocarunt» (4). Refiriendo otra no ménos angustiosa sequía, acaecida veinte años despues (1252), «*cum in praedicto mauseolo corpus beatissimi Isidori per multum temporis quievisset...*, homines illius loci... ad Ecclesiam B. Andrae, in honorem Beatissimi Isidori... veniebant... et post quindecim dierum spatium... de thesauro suo... dignatus est pluere copiosè. Unde per B. Isidorum illud evenisset universi praesumentes, *ad sepulcrum, de quo illius corpus extraxissent, venerabiliter reportarunt*» (5). Amenazada de nuevo la villa de Madrid, no largo tiempo despues, de aterradora esterilidad, en medio de la primavera, «tam clerus quam populus in arbitrium convenerunt, *ut à sepulcro extraherent sanctum virum Isidorum* et altare B. Andrae Apostoli coram Crucifixo in lecto dignè reponerent», etc. (6). Juzgando semejante arbitrio insuficiente para lograr la lluvia ambicionada, declaraba á los cristianos uno de los pobladores mudejares que abrazaria la fé de Cristo, «si Dominus in hoc siccitatis articulo, pro quo Sanctum Isidorum, ad impetrandum pluviam, Christiani *de suo mauseolo extraxerunt,*» favoreciese sus plegarias, que fueron por cierto propiciamente acogidas (7).—Juan Diácono, narrados otros muchos milagros, que tenian realidad ante el sepulcro de Isidoro (tumulum, mauseolus, sepulcrum), referia por último la espantosa sequía de 1275 (MCCCXIII) declarando que «sub hoc... calamitatis articulo, Majoriti populus universus... sancti viri glebam Isidori à *suo sepulcro extraxisset*, per eum pluviam de coelo postulavit,» devolviéndole despues *ad tumulum suum*, como tantas veces se habia verificado. No cabe dudar, dadas estas constantes referencias, las cuales enlazadas estrechamente con las declaraciones anteriores, abarcan el espacio de un largo siglo, que era el *sepulcro*, conmemorado al narrarse la sequía de 1275 el mismo *mauseolo*, erigido en 1170 para custodia y honra del incorrupto cuerpo de Isidoro. Cuando faltára la ilacion de los hechos ó la conformidad de la exposicion, lo demostrarian la expresa confesion del autor y las leyes gramaticales.—Juan Diácono, referida la construccion del monumento, que custodiaba el cuerpo de San

(1) Las palabras de Juan Diácono en este particular, son: «Cooperante Domino, multa miracula, quae per culpam negligentiae non sunt scripta, diversis temporibus ac diversis modis, in personis pluribus sunt ostenta; ex quibus nostris temporibus, juxta modum debitum, quae fideliter invenire potuimus, consequentes scribere jussi sumus» (cap. II, núm. 10).

(2) *Acta S. Isidori Agricola*, cap. II, núm. 12.

(3) Idem id., cap. III, núm. 24.

(4) Idem id., cap. II, núm. 12.

(5) Idem id. id., núm. 13.

(6) Idem id. id., núm. 14.

(7) Idem id. id., núm. 17.

Isidro *(quo erat Beatissimus Isidorus sepultus)*, añadia las ya trascritas palabras: «*In praedicto mauseolo corpus Beatissimi Isidori per multum* [curriculum] *temporis quiescit* (1).»

Probada la uniquidad, si cabe hablar así, del sepulcro de San Isidro en los treinta últimos años del siglo XII y en los setenta y cinco primeros del XIII, como base de la demostracion á que aspiramos, lícito nos será añadir nuevos testimonios para reconocer de qué materia fué por los años de 1170 construido; y por todos los que pudieran alegarse nos bastará el siguiente, que no tiene en verdad interpretacion posible, fuera del recto significado de sus términos gramaticales. Domingo Dominguez, honrado presbítero del Cabildo madrileño, se vió acometido en 1266 (Era MCCCIV), de una gravísima fluxion de ojos, que le imposibilitaba para todo trabajo y áun le impedia toda sociedad. Debia celebrarse con un banquete en la iglesia de San Andrés cierto aniversario por una cofradía, compuesta tanto de clérigos, seglares, como de frailes menores, y Dominguez que pertenecia á ella, se habia excusado, no sin pesar, de asistir á dicha fiesta.—Mas porque no atribuyesen sus compañeros á desprecio lo que era física imposibilidad, dirigióse, al caer de la tarde, á San Andrés, hallando á los cofrades sentados en el átrio. Mostrada á todos la dolencia que le vedaba tomar parte en el general regocijo, entrábase luégo á orar en el templo, dirigiéndose al sepulcro de San Isidro. «Cum accesisset *tumulum* viri Dei (añade en su especial latin Juan Diácono) suae infirmitatis auxilium petiturus, coepit divolvere vultum suum PER SEPULCRUM LAPIDEUM, *in quo corpus sanctum integrum requiescit;* et, ut praesbiter praedictus nobis postea enarravit, subito tam suave praesensit refrigerium à summo capitis usque ad pedum vestigium, quòd cognovit sibi Dei clementia subvenisse.»—«Habiendo llegado al *túmulo* del varon de Dios, para demandar alivio á su dolencia (dice en castellano), empezó á rozar su rostro en el SEPULCRO DE PIEDRA, *en que descansa íntegro el cuerpo santo;* y segun nos refirió despues el precitado presbítero, sintió de repente tan suave refrigerio desde el vértice de la cabeza hasta las plantas que conoció por él que le favorecia la Divina clemencia (2).» Esta declaracion ofrece todos los caractéres de autenticidad que se han menester para producir en el punto, de que tratamos, completa prueba: el cuerp oincorrupto de Isidro, que una y mil veces fué extraido de la *urna sepulcral* por la devocion y la esperanza del pueblo madrileño, para llevarlo en procesion á la Basílica de Santa María, descansaba durante el año de 1266 en el SEPULCRO DE PIEDRA *(novo mauseolo,—suo mauseolo)*, cuya natural frescura habia halagado primero, y mitigado despues el dolor inflamatorio del presbítero Domingo, produciendo en él un fenómeno fisiológico, recibido por su fé y confesado por la piedad de sus coetáneos como un celestial prodigio (3).

Evidenciado en tal manera que el *mauseolo*, erigido al Patrono de Madrid en 1170 por el amor y la piedad de sus compatricios, era el *sepulcro de piedra (sepulcrum lapideum)* que en 1266 sanaba la dolencia del presbítero Domingo, habrá sin duda asaltado ya á los eruditos lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES el deseo de conocer las condiciones artísticas del mismo. Desdicha es ciertamente que mencionado tantas veces por Juan Diácono, al narrar la segunda série de los milagros de San Isidro, realizados casi todos ante el sepulcro, no le ocurriera, cual su posteridad hubiera deseado, el trasmitir á los siglos futuros una idea, algun tanto circunstanciada, de su riqueza, ya que

---

(1) *Acta S. Isidori*, caps. II y III, saepe.

(2) Idem id., cap. III, núm. 21.

(3) Conveniente juzgamos advertir que la narracion del milagro, operado en el presbítero Domingo, no entraña solamente esta importantísima demostracion histórico-arqueológica. Desvaneciendo los voluntarios errores de los que ántes de ahora trataron del ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, y principalmente del canónigo Rosell, ofrece tambien otras útiles enseñanzas. Juan Diácono añadia al texto copiado. «Qui [Dominicus] relevatus ánimo, ac suis pedibus elevatus, operta *capsa lignea* et accepto paniculo, qui de veste funerea viri Dei rescisus fuerat, suis eundem oculis imponere procuravit.»—«El cual [Domingo], fortalecido su ánimo, púsose de pié y abierta una *caja de madera* y tomado [de ella] un *pañito*, que habia sido cortado del sudario del Varon de Dios, procuró colocarlo sobre sus ojos.» El indicado Rosell, con una obcecacion verdaderamente maravillosa, afirma que esta *capsa lignea* era el *Arca sepulcral*, todavía existente y objeto de esta *Monografía*, negando en consecuencia que fuera *de piedra el sepulcro del santo*. Su lamentable error se hubiera, no obstante, desvanecido con la lectura de otros varios milagros narrados por el mismo Juan Diácono, en los cuales consta que la expresada *caja de madera* de que sacó Domingo Dominguez el pedazo de sudario de San Isidro, para aplicarlo á sus ojos, existia de contínuo sobre el *sepulcro de piedra*, para uso de los fieles que padecian análoga dolencia. Así leemos, por ejemplo, en la narracion de otro milagro, acaecido en 1265 Era MCCCIII), que cierto clérigo, condolido de un niño ciego, traido *ad sepulcrum felicis Isidori,... vultum ipsius pueri contingere coepit cum sudario*, in quo beatissimum corpus fuerat involutum»; -así vemos tambien que en la Era MCCCVII (1269) el caballero Pedro Domingo de Guadalajara «*accesit ad S. Isidori sepulcrum, petens sudarium viri Dei,*» para curarse una inflamacion de garganta que padecia; y así, por último, que en el siguiente año de 1271 (Era MCCCIX), llevado con otro ciego el niño Domingo, que de repente habia perdido la vista, «ad sancti viri Dei *tumulum*,» imploraron ambos su favor, y añade el Diácono, «petierunt de *sudario viri Dei, quod in* CAPSULA RESERVATUR, ejusdem pueri excaecatos oculos contrectari, cujus contactu solitum habebatur, multis occulorum languoribus subveniri» *(Acta S. Isidori*, cap. III, núms. 19, 23 y 26). Es, pues, tan evidente y claro como la luz del dia, que la *capsa lignea* ó *capsula*, en que al escribir Juan Diácono se conservaba el sudario ó veste funérea de San Isidro, no ha podido confundirse nunca con el *sepulcro de piedra en que descansaba íntegro el cuerpo santo*, sin una alucinacion dolorosa y un interés realmente ciego, como al canónigo Rosell sucedia *(Apología* citada, pág. 187 y siguientes).

no omitió, aunque de un modo incidental, el darnos cierta razon del aprecio y especial decoro, con que era custodiado. Adviértenos, en efecto, que le servia habitualmente de cubierta un rico paño de cendal rojo-naranjado, listado de varios colores (1): dícenos de igual modo que eran tributadas ante el sepulcro ricas ofrendas *(munera)* y oblaciones, ardiendo de contínuo sobre él vistosas lámparas (2); declara, tambien que era notable su magnificencia, dándole, como hemos repetidamente consignado, el nombre de *mauseolo* (3): revélanos, por último, que constituia un monumento exento, en torno del cual oraban los dolientes, y andaban de rodillas, abrazándose de él para impetrar la misericordia divina (4).—Pero no llega en momento alguno á hacer la más ligera indicacion gráfica. Sin embargo, al reconocer la forma en que habia exaltado las sencillas virtudes de San Isidro aquel Supremo Sér, que levanta del polvo al necesitado y eleva al pobre del estiércol, para que tome asiento entre los príncipes y tenga tambien su sólio—lo cual se habia cumplido colmadamente en el futuro Patrono de Madrid, no sólo en lo espiritual sino en lo corporal,—añadia, para confirmarlo: «Cujus corpusculum gloriosum in Ecclesia Sancti Andreae Apostoli, inter principes gloriosos apostolos collocatum, *hodie resquiescit*, PULCRAM *humanae gloriae* SEDEM *tenens.*»—«Cuyo humilde cuerpo, ya glorioso, *descansa hoy* en la iglesia del Apóstol San Andrés, colocado entre los apóstoles, príncipes gloriosos, teniendo [allí] HERMOSA MORADA *de humana gloria* (5).» Fuera pues, temerario el dudar, dada la ingenuidad de esta aseveracion y la solemnidad del momento en que la hacia Juan Diácono, que la belleza del mausoleo ó sepulcro de piedra de San Isidro, correspondia á su magnificencia, no siendo de preterir la circunstancia de que era esta declaracion formulada durante el último período del reinado de Alfonso X, en que tan alto vuelo alcanzaron las artes españolas (6). Juan Diácono debió, en efecto, copilar su libro *De Vita et Miraculis B. Isidori Agricolae* despues de 1275.

Ni debe tampoco olvidarse, para formar el posible concepto del mérito artístico del primitivo sepulcro de San Isidro, el estado en que se muestran las artes españolas en el último tercio del siglo XII, y los ejemplos, por muchos conceptos estimables, que de este linaje de monumentos funerarios han llegado venturosamente á nuestros dias. Cae efectivamente el instante artístico á que el *sepulcro de San Isidro* pertenecia, dentro de la última época de aquella manifestacion arquitectónica, que acababa de poblar de maravillas las regiones castellanas arrancadas al poder musulman, y que es conocida hoy en la historia del arte con el nombre de *románica.* Leon y Salamanca, Toro y Zamora, Valladolid y Palencia, Ávila y Segovia, se habian enriquecido al par con cien y cien basílicas bajo cuyas gallardas bóvedas hermanaban sus galas la estatuaria y la pintura: en sus átrios y pórticos, en sus cláustros y criptas, en sus capillas y ante sus sagrarios, hallaban en costosos sarcófagos, cuyo fausto y belleza aumentaban cada dia, el eterno descanso ó la consagracion de su patriotismo y de su virtud los bienhechores de la Iglesia, los héroes y los santos. La noble capital del reino leonés habia erigido ya junto al renombrado *Panteon de sus Reyes,* prodigio al par de la arquitectura, la estatuaria y la pintura, el bello *Sarcófago de San Isidoro* (7); Palencia habia rendido el tributo de su devocion al cuerpo de San Antolin en no ménos piadoso monumento, á que cobijaba primero admirable basílica y coronaba más tarde suntuosa catedral con sus elevadísimas bóvedas; Silos veia erigirse en el monasterio de Santo Domingo honrado sepulcro á su fundador, canonizado en el siglo XI por el amor y la admiracion de sus coetáneos; Santillana honraba su grandiosa basílica con el rico cenotafio de su bien-

(1) Narrando Juan Diácono el milagro acaecido en la Era MCCCIX (año 1271), por el cual alcanzó la vista un niño que habia quedado ciego, manifiesta que operada aquella maravilla, empezó el niño á gritar, diciendo: «¡Ya veo! ¡ya veo!» Dudáronlo sus parientes, y para probarlo, tocando la cubierta (opertorium) que pendia del túmulo, le preguntaron qué era, «aut cujus modi coloris visui.» A lo cual respondió el muchacho sin detenerse: «Cendatum es subrubeum colore vario virgulato» *(Acta S. Isidori Agricolae*, cap. III, núm. 26).

(2) No sólo declara Juan Diácono que llegaban los devotos «*ad tumulum* viri Dei cum oblationibus, muneribus, munusculis, ac luminaribus» (capítulos II y III, núms. 16, 18 y 24), sino tambien con ofrendas de lámparas (cum oblatione lampadis) y otros muy preciosos dones (cap. III, núm. 25).

(3) Véanse los pasajes citados arriba.

(4) Dando cuenta de los milagros obrados en Acenia y su esposo Juan, que eran vecinos de los arrabales de Madrid, narra el Diácono que hallándose éste paralítico y en vigilia ante el sepulcro, le vió su mujer «manus et brachia complicare, utpote sanitate recepta et salubriter commovere, *continuoque flexis genibus ad sepulcrum assurgere, et amplectendo tumulum cum summa devotione Sancti vestigia osculari.*» Solamente siendo el sepulcro un verdadero sarcófago ó monumento aislado, podian tener lugar éste y análogos hechos (cap. III, núm. 20).

(5) *Acta S. Isidori*, cap. I, núm. 8, ad finem.

(6) Los lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES pueden servirse recordar al propósito los estudios que bajo distintos conceptos se han realizado respecto del Rey don Alfonso el Sabio en diferentes *Monografías*, publicadas en esta obra. Por nuestra parte, nos contentamos con traer á la memoria la de *Las Tablas Alfonsinas*, los *Códices miniados de los Cantares et Loores de Sancta María* y el *Díptico de marfil del Escorial*, que figuran en los tomos precedentes.—Tambien pueden consultar con fruto la monografía del *Libró de los Juegos*, debida al laborioso don Florencio Janér, quien por punto general se ha servido adoptar nuestros juicios sobre los mencionados monumentos.

(7) Se ha publicado ya en este MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES en muy esmerada litografía, que pueden consultar oportunamente los lectores.

aventurada patrona, cuyas altas virtudes habian sido edificacion y gloria de los pintorescos valles que llevan todavía su nombre; y finalmente Ávila se ufanaba, erigiendo á las reliquias de sus antiguos mártires, Vicente, Sabina y Cristeta, magnífico monumento, en que parecia apurar todos los exornos y preseas creados por el arte de decorar en siglos precedentes, no olvidadas tampoco las peregrinas conquistas de la estatuaria (1). Ahora bien, perteneciendo todos estos, y otros muchos monumentos de aquella memorable edad artística, á la manifestacion *románica*, ¿podrá acaso tenerse por aseveracion gratuita, ni ménos temeraria, la que atribuya al primitivo *Sepulcro de San Isidro*, erigido en la iglesia del Apóstol San Andrés por el entusiasta amor de sus compatricios dentro de la misma edad (1170), los caractéres esenciales que todos ostentan, y que lo designe con la misma calificacion arqueológica?... Para nosotros no es posible la duda: la HERMOSA MORADA *de humana gloria*, en que descansaba corporalmente, á fines del siglo XIII, el varon de Dios, al ser comparada, no sin cierta satisfaccion y arrogancia por Juan Diácono con el SÓLIO DE GLORIA, á que habia sido aquel espiritualmente elevado por el Sér Supremo, sobre constituir realmente, áun confesada la hipérbole, un monumento de no vulgar riqueza, análogo á los ya mencionados; no podian dejar de ser fruto del arte á la sazon dominante; y al correr de la segunda mitad del siglo XII, sabido es que sólo preponderaba en las esferas religiosas el *arte románico*.

III.

La investigacion hasta aquí realizada, teniendo por inmediata y exclusiva fuente las auténticas declaraciones de Juan Diácono, muestra sin género de dudas, contra lo que han fantaseado ciertos escritores de los pasados siglos, que existiendo en la Iglesia parroquial de San Andrés el primitivo *Sepulcro de San Isidro* hasta los postreros dias del XIII, no ha podido ser confundido, sin completo olvido de los hechos y sin absoluto desconocimiento de la historia del Arte, con el ARCA SEPULCRAL, objeto de la presente *Monografía*. Ni hallamos, ni podíamos hallar, en el libro de tan ingénuo narrador la más leve alusion á este notabilísimo monumento de la pintura española, como tampoco nos ha sido posible descubrir, en medio de los preciosos pormenores que van tomados en cuenta, mencion alguna de *caja* ú otro receptáculo que encerrára el cuerpo del Patrono de Madrid, ni áun en los críticos momentos en que era extraido del sepulcro, cual mediador del afligido pueblo, para ser llevado en procesion ó expuesto ante los altares del Salvador ó de su Santa Madre, durante las públicas rogativas, con que demandaba aquel la salvadora lluvia (2).

Era en verdad necesario llegar á las narraciones de los milagros, que se refieren á tiempos más cercanos, para hallar sustituidas las significativas calificaciones de *nuevo mauseolo* (novus mauseolus), *sepulcro de piedra* (sepulcrum lapideum), y *hermosa morada* (pulcra sedes), por otras que dieran, en cierto modo, razon de que se habia verificado algun cambio, en órden á la manera de ser custodiado el cuerpo de San Isidro. Y en efecto, examinando en el *Triple Appéndix*, que sigue á las narraciones de Juan Diácono, en las Actas de San Isidro Labrador *(Acta Sancti Isidori Agricolae)* el número primero, señalado con el título de *Miracula Seculo XIV.° descripta*, no es difícil encontrar en la redaccion de estos milagros, claros vestigios de que se habia verificado no insignificante novedad en el mencionado punto. Frecuente es, en tal concepto, el ver empleada la voz *catacumba* para denotar la parte del edificio, donde se custodiaba el sepulcro (3), y más todavía el hallar aplicada al último la denominacion de *tumba*,

(1) Este suntuoso sepulcro ha sido publicado en muy exquisito grabado hecho por diseños del renombrado don Francisco Aznar, en la magna obra de los *Monumentos arquitectónicos de España.*—De los anteriores posee tambien la comision, encargada de la expresada obra en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, muy esmerados diseños.

(2) En efecto, es digna de consignarse en este sitio la repetida circunstancia de ser constantemente depositado el incorrupto cuerpo de San Isidro en un suntuoso lecho, sin que ninguna de las veces en que es extraido del sepulcro, se haga la más ligera mencion de *arca*, *caja* ú otro receptáculo, aparente para recibirle ó exponerle á la devota contemplacion de los fieles. Así leemos una y otra vez: «Ante altare B. Andrae Apostoli *in lectum honorifice* collocassent, etc. (cap. II, núm. 12):—Ante altare B. Andrae Apostoli, coram Crucifixo *in lecto digne* reponerent (idem id., núm. 14):—Glebam Sancti viri *lecto imposito in suis humeris* deportantes usque in Basilicam Beatae Virginis, quae á villa quasi duobus milliaribus est remota, cum clero et universo populo, processionaliter magna cum honorificentia deduxentur.» Obsérvese que este milagro se refiere á la Era MCCCXIII, esto es, al año 1275, y se verá comprobada la observacion que en el texto hacemos, de una manera histórica.

(3) No somos los primeros en notar la significacion, dada en los pasajes que vamos á citar, á la palabra *catacumba*. Los eruditos Henschenio y Pape-

palabra que recibia durante la Edad-media, dentro del templo católico, muy concreta significacion, trasmitida hasta la presente (1). Así leemos, por ejemplo, respecto de la primera voz, narrándose el milagro que devolvia á un desdichado, conocido con el nombre de Estéban, el beneficio de la vista: «Ipsius consanguinei... duxerunt ad B. Isidori *catacumbam;*» y al referir otro milagro de análoga naturaleza, hecho en la persona de un Fernando Dominguez: «Cum... duceretur ad B. Isidori *catacumbam*, etc. (2). De igual modo vemos que, respecto de la denominacion relativa al sepulcro se escribe, tratándose de una paralítica: «Ipsam ad *tumbam* B. Isidori deduxerunt, etc.;» y que ponderando el prodigio obrado en otra mujer llamada Sol, de largo tiempo ciega, se añadia: «Appropinquans *tumbae* B. Isidori, ipsam est suppliciter amplexata, et subito miro modo sanam se sentit ac devotissimè adoravit (3).»

No parece, pues, dudoso sin más que estas naturales maneras de expresion, el que al correr del siglo XIV se habia verificado una trasformacion notable en todo lo que se referia al sitio, donde habia existido desde los años de 1170 el cuerpo incorrupto de San Isidro, y al sepulcro de piedra, en que, como *hermosa morada de humana gloria*, habia descansado hasta fines de la XIII.ª centuria. De los citados pasajes, escritos para gentes que podian comprobar por sí la verdad de los hechos enunciados, deduciase en efecto, que se habia consagrado ya á San Isidro, á ejemplo de lo practicado con otros cien varones de Dios, muy especial panteon ó capilla *(catacumba,—sacellum)*, donde pudiera recibir privativo culto, sustituyendo en esta construccion, apartada de los altares de los apóstoles existentes en la iglesia de San Andrés, al tantas veces memorado *mausoleo*, un nuevo monumento funerario *(tumba)*, más apto en verdad para el cumplimiento de las rogativas públicas, con que llevando el cuerpo del Santo Patron en sus devotas procesiones, invocaban los madrileños el favor divino para salud de sus campos. Mas no son ciertamente estas indicaciones, cuya autenticidad crece al compás del desinterés que las caracteriza, los únicos documentos que nos dan noticia de trasformacion semejante. Existe efectivamente entre los cantos religiosos, consagrados por clero y pueblo á la memoria de San Isidro, un muy notable himno, no tan antiguo como el anhelo de algunos escritores ha supuesto, pero lo bastante sin duda para hermanarse con los testimonios alegados (4). Este peregrino canto, no ajeno, á lo que nos es dado juzgar, del noble espíritu de ingenuidad que anima á los que forman en general la rica *himnodia hispana*, empieza con la siguiente estrofa:

Jam pura fragant balsama
In *aula Sancta* Domini
Dei, virtute proxima
Digna coelesti agmini,
Tumba Justi gratíssima
Odoris plena gemini.

---

brochio, anotando la relacion de estos milagros, obrados y descritos en el siglo XIV, observaban al tropezar con ella: «AD CATACUMBAS apellabatur locus, in quo corpora SS. Petri et Pauli primum composita jacuerunt, ac deinde S. Sebastianus sepultus fuit. Baronius ad XX Januarii in notis existimat ex graeco et latino contractam vocem quasi *κατα-tumbas.* Sunt autem *catacumbae* in coemeterio Callisti Via-Appia, de quibus videndus Haringhus *Roma subterránea*, lib. III, cap. XII» (*Acta Sanctorum*, t. III, *Maii*, pág. 524, col. 2.ª,. Es evidente que para estos doctos agiógrafos, conocido el verdadero valor de la voz referida, no ya solo por el ejemplo de las *catacumbas* de la Via Appia, sino tambien por la científica explicacion de Haringho en su obra arqueológica de Roma (oscurecida en verdad por los grandes trabajos realizados en nuestros dias), la *catacumba* en que yacia durante el siglo XIV el cuerpo de San Isidro era un lugar en algun modo semejante al en que yacieron los cuerpos de San Pedro y San Pablo y despues San Sebastian. El sentimiento de amor y de respeto que inspiraba el Patrono de Madrid, consagraba en el lenguaje popular aquella denominacion, de que se apoderaban los narradores de sus milagros, no sin que los autorizara tambien el ejemplo de otros agiógrafos de siglos precedentes, que dieron igual valor y aplicacion á la voz *catacumba*, hablando de las criptas ó de otros lugares análogos, donde se custodiaban con igual veneracion los cuerpos de otros santos.

(1) La palabra *tumba*, derivada del griego τυμβος, significa, segun el docto Calepino, *locus concavus sub terra*, destinado á quemar en él los cuerpos de los muertos. De aquí provino el llamarle, en sentido figurado, *sepulcro*, acepcion que aceptaron los escritores de los primeros siglos del cristianismo, y con mayor generalidad los poetas, como prueba nuestro Prudencio. Andando los tiempos, se concretó por la Iglesia este significado á los ataudes ó féretros que encerraban los cadáveres y en este sentido aparece usada la palabra *tumba* en los milagros de que tratamos. Más adelante se ha limitado hasta el punto de describir esta palabra la Academia de la Lengua diciendo: «*Tumba*, armazon en forma de ataud, que se coloca sobre el túmulo ó en el suelo para la celebracion de las honras de un difunto.» La definicion de la Academia es, sin embargo, más popular que científica.

(2) *Acta S. Isidori*, Appendix, núms. 28 y 34.

(3) Idem id. id., núms. 32 y 38.

(4) El autor de la *Disertacion histórica sobre la aparicion de San Isidro, Patron de Madrid, á don Alfonso VIII en la batalla de las Navas*, lo conceptúa coetáneo de este príncipe como el ARCA SEPULCRAL. A la verdad ateniéndonos, no á las razones que él alega, sino á las formas rímicas de este notable himno, al tenor de las enseñanzas que debemos á la historia de las letras pátrias, podria acaso ponérsele dentro del siglo XIII. Considerando, no obstante, que no se opera en un solo dia ninguna trasformacion literaria, como no se realiza tampoco en un momento dado ningun cambio fundamental en el desarrollo del arte, y teniendo en cuenta que no habria de ser llamado á componer los himnos litúrgicos de San Isidro ningun innovador poético, no hallamos dificultad en reducirlos á la época á que nos vamos refiriendo. De cualquier modo, no cabe dudar de que, al ser compuesto el que á continuacion citamos, tenia ya San Isidro su especial capilla (catacumba,—sacellum) y su nuevo sepulcro (tumba).

Como habrán advertido, sin grave dificultad los lectores, dáse en estos versos inequívoca noticia de la doble trasformacion, revelada en la más humilde y ya citada relacion de los milagros, acaecidos y descritos durante el siglo XIV. San Isidro tenia en aquella edad una especial morada *(aula)* digna del celeste coro, y en ella brillaba la *tumba* del justo.—Su cuerpo íntegro todavía (1), segun añade el poeta sagrado, era sacado de ella cómo y para los efectos que en siglos precedentes:

Dum aestu terra praemitur
Et abnegatur pluvia,
Sepulcro Sanctus trahitur
Pro temporis angustia:
De Supernis transmititur
Sic pluviarum gratia (2).

No faltan por último, como veremos en su lugar, auténticos documentos que dentro de la Edad-media nos revelen, al darnos razon de que el pueblo madrileño acrisolaba cada dia su amor á San Isidro, que era ya el cuerpo de éste custodiado dentro de una caja especial *(theca)*, guardada dentro de la referida *tumba*, la cual toma á su vez el antonomástico nombre de *mauseolo*. ¿Era acaso la tumba de los milagros del siglo XIV y de los himnos litúrgicos, que habia sustituido al primitivo monumento funerario del Patrono de Madrid el ARCA SEPULCRAL, mencionada en las relaciones de los siglos XV y XVI? La respuesta, tan satisfactoria y completa, como debemos darla á los lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, sólo puede pronunciarse despues de conocido el monumento; y esto no es tampoco cumplidero, sin la descripcion artística y el estudio arqueológico del mismo.

Existe há tiempo el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO LABRADOR en el camarin de la Iglesia parroquial de San Andrés, edificado al arrimo de su imafronte, y custódiase allí, no sin religioso respeto y en cierta especie de nicho, abierto en uno de los muros el año de 1545, por las razones que en su lugar veremos (3). Mostrando en el frente que goza hoy el espectador, tres heráldicos leones de no despreciable escultura, bien que harto más modernos, asienta el ARCA sobre ellos, haciendo oficio de urna funeraria y llenando de parte á parte el espacio medio del mencionado nicho, lo cual presta al conjunto el aspecto de un sepulcro mural, no desposeido de cierta respetable grandeza.—Brillante aún de variados colores, destácase vivamente del fondo y presentando, á pesar de las injurias del tiempo y de la incuria más dolorosa todavía de los hombres, un vistoso conjunto, convídanos á su contemplacion y estudio con muy notables circunstancias y accidentes, que segun, hemos arriba indicado, le conquistan señalado lugar en la historia de las artes españolas.

Midiendo en la mayor extension de su frente $2^m,25$, y ofreciendo en sus texteros $0^m,60$, elévase en forma cuadrangular hasta $0^m,71$, arrancando luégo, como á manera de pirámide, la cubierta, que se levanta $0^m,510$.—Compuesta de gruesos tablones de pino, cuyo interior carece de todo pulimento, conservando integra la huella de la aserradura,—ajústase en la parte inferior á la traza comun de los arcones, con muy diversa aplicacion labrados en toda la Edad-media (4), mientras se aparta de ellos totalmente en la superior, abandonando la forma circular, generalmente adoptada para todo linaje de muebles, sus análogos, durante los siglos precedentes, y haciendo alarde de obedecer á un nuevo órden de trazados, hijo sin duda, en las regiones industriales, de muy significativo y fundamental desarrollo, operado ya en las más elevadas de la arquitectura, perpétua fuente de inspiracion para las artes secundarias. Anunciada en la disposicion de su conjunto esta novedad característica, no indiferente por cierto

(1) Decimos íntegro todavía, porque sólo durante el reinado de Enrique II estuvo expuesto á sufrir sensible deterioro. Véase en el núm. VI de esta *Monografía* la relacion del hecho, atribuido á doña Juana Manuel, esposa de este príncipe.

(2) Se han publicado varias veces éste y los demás himnos que formaron durante la Edad-media el rezo especial de San Isidoro. El ya citado doctor Rosell lo incluyó en su *Disertacion histórica*, dedicando á su interpretacion un largo capítulo. Tenaz en el empeño de probar que San Isidro se apareció al rey Alfonso VIII en las Navas de Tolosa, no halló palabra en él que no la torciera al fin indicado.

(3) Véase el núm. VI de esta *Monografía*.

(4) Los lectores que lo desearen pueden servirse consultar sobre este punto la muy interesante *Monografía*, que bajo el título de *Arcon ojival del siglo XV*, figura en el tomo II de este MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, debida al académico de la de Bellas Artes de San Fernando, nuestro querido amigo el marqués de Monistrol. En ella, determinando sus usos y formas especiales, ofrece una excelente clasificacion de los arcones labrados durante la Edad-media, la cual abraza hasta siete diferentes clases, á saber: I.ª *Arcones funerarios ó sarcófagos*; II.ª *Arcones-gazofiláceos*; III.ª *Arcones-archivos*; IV.ª *Arcones-tesoros*; V.ª *Arcones ofrendados*; VI.ª *Arcones-armeros*; VII.ª *Arcones-trojes*. Como se ve, nuestro erudito compañero concede el primer lugar á los *Arcones funerarios*, no sin mencionar entre ellos el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, que hoy ilustramos.

para nuestro estudio, no podia maravillarnos que se reflejára tambien en la parte decorativa del ARCA, y así sucede, en efecto. Adoptada para su exornacion la pintura en vez del relieve, el grafido ó esmalte, que habian enriquecido muy á menudo los monumentos de igual especie, destinados á custodiar las reliquias de los santos (1), sobreviviendo en ella ciertos elementos de un arte que habia hecho ya largo y muy glorioso camino, mostrábase como decisivo el triunfo de otra manifestacion no ménos gallarda y fastuosa, la cual recibia por tipo y base principal de sus desenvolvimientos sucesivos la misma forma elegida para determinar el conjunto del ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO. De esta manera, ofreciéndose la más cumplida unidad entre la idea generadora de este peregrino monumento, y la ornamentacion pictórica que lo avalora, aparecian en completo acuerdo la industria y el arte que lo producen, revelándonos con toda evidencia el momento histórico, á que realmente pertenece.

La demostracion de esta verdad aunque un tanto difícil, no es por cierto imposible. Rodeada el ARCA,—tanto en la parte inferior, que constituye su cuerpo cuadrangular, como en la superior que forma su apuntada cubierta,—de una orla general que ofrece el ancho de $0^{m},11$ presenta en cada frente un espacio de $2^{m},3$ por $0^{m},48$—mientras teniendo la misma extension en su base, estréchase progresivamente el plano inclinado de la cubierta, dando la altura de $0^{m},40$.—Es la expresada orla de relieve, y limitada por estrechas molduras que han desaparecido en su mayor extension, hállase en su totalidad sembrada de follajes, los cuales consisten en vástagos serpeantes, hojas y flores, pintados de colores verdosos y esmaltados de reflejos.—Córtanla de trecho en trecho delgados listones, que pasando verticalmente de una á otra moldura, describen varios cuadros, en cuyo centro se modela la figura de un *oso rapante*, pintado de blanco sobre fondo rojizo, grandemente oscurecido por el tiempo.—Moldeada sin duda esta cenefa, cuyo relieve ha desaparecido por completo en la parte inferior del ARCA, sobre antiguos patrones un tanto adulterados por el uso, revélanos, sin embargo, su no dudoso orígen *románico*, trayéndonos á la memoria otras cien orlas de igual, ó muy semejante trazado, así en construcciones arquitectónicas como en obras de orfebrería, eboraria, pintura en pergamino, etc., pertenecientes todas á la manifestacion referida.

Contrasta con estos elementos, que testifican allí la necesaria influencia de un arte poderoso, aunque ya vencido, la decoracion de los cuadros indicados. Destruida ésta, por desgracia, en el respaldo ó parte póstica del ARCA al punto de haber desaparecido casi por completo hasta la preparacion sobre que asentaba la pintura, lo cual se repite con no menor desdicha en ambos texteros (2), sólo nos es dado ensayar la comprobacion enunciada respecto del frente, que puede gozar el espectador en la actual colocacion del monumento. Obedeciendo á la tradicion artística, que de muy antiguo, en arcas y arquetas, relicarios, frontales de altar, retablos, dípticos y trípticos y más recientemente en las urnas funerarias de sepulcros murales, sarcófagos y cenotafios, se habia apoderado de los miembros y preseas arquitectónicas para formar con ellos una ornamentacion fastuosa, enriquecida al par con las galas de la estatuaria, de la celatura ó del esmalte,—compónese la decoracion del ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, en los dos precitados espacios, de una arcada, en que dominan sobre los antiguos nuevos y muy característicos elementos. Descansa toda ella, que brilló, por un tono amarillo general, sobre siete delgadas columnas de varios colores y dos medios fustes á los extremos, que aparecen adosados á la orla general, ya mencionada: sencillas sobre modo las basas, en que estriban, vénse en cambio los capiteles que las decoran, enriquecidos de flores y follajes, ofreciendo, tanto en su disposicion general como en las partes de que constan, la forma tradicional de los capiteles *románicos*. Reciben estas columnas hasta ocho arcos apuntados, en que se ostenta la ojiva en muy cumplido desarrollo y un tanto inclinada al trazado túmido; y desenvuélvense dentro de los mismos otros arcos menores trebolados y trasparentes, cuyo

---

(1) Entre otros muchos monumentos que pudiéramos citar en uno y otro concepto, nos contentaremos con recordar aquí la magnífica ARCA DE LAS RELIQUIAS, guardada en la *Cámara Santa de la Catedral de Oviedo*, y la no ménos notable bajo su relacion industrial, custodiada en el Gabinete arqueológico del rey don Luis de Portugal, con otras muchas preciosidades artísticas que acreditan la ilustracion del referido príncipe. Es la primera de plata y de una antigüedad respetabilísima: sus cuatro frentes se hallan enriquecidos de relieves *al repujado*, en que aparecen el Salvador, los apóstoles y otros santos; su tapa, que es plana, ornada de muy precioso grafido, que representa el *Calvario*. El *Arca de Portugal*, aunque muy menor que la de Oviedo, constituye una de las más grandiosas obras de esmalte que han llegado á nuestros dias: pertenece al siglo XIII declinante y atesora aún muy bellas galas de la manifestacion románica, con grandes figuras, que representan asimismo al Salvador y sus apóstoles, en varios pasajes de su vida.

(2) El mal estado del ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO es ya antiguo. Uno de los escritores que más empeño mostraron en su exámen, decia al propósito durante el pasado siglo, fijando sus miradas más principalmente en los puntos indicados: «La obra [de pintura] está bastante deteriorada, descascarada y perdida en partes, por los muchos años y el poco cuidado que se ha tenido en conservarla en otros tiempos, segun se ve. En el plano de la espalda (prosigue) y en los de los lados, que están inmediatos á las paredes del nicho, está perdida enteramente... En el que forma la *tumba* por el lado de la pared, está tan descascarada la obra, que sólo se descubren algunos pedazos sueltos del adorno y de personajes, sin que puedan juntarse en algun suceso» (para constituir composicion ó asunto) (Rosell, *Disertacion histórica sobre la aparicion de San Isidro Labrador, Patron de Madrid, á los reyes de Castilla, Aragon*, etc., cap. XIII, pág. 158 y 159).

cerramiento sensiblemente peraltado, toca en la clave de los primeros.—Estribando sobre testuces ó cabezas, que hacen en los macizos oficio de repisas, levántanse á uno y otro lado, en línea recta, hasta cobijar los precitados arcos, dobles juncos ó gabletes, ornados en el exterior de frondas ó macollas aisladas, de varios tamaños, y recibiendo, al unirse en la parte superior, el grumo que sirve de remate á la figurada fábrica. Un óculo circular llena el triangular espacio, que resulta entre el arco del centro y la cúspide de la indicada pirámide, dibujándose en su interior un roseton exafolio. En los entrepaños de esta parte superior, imitando el *amedinado*, que hubo de coronar con frecuencia análogas representaciones en los monumentos de la manifestacion *románica*, agrúpanse en dos filas hasta cuatro fenestras, cuyos arcos obedecen á diversas trazas, revelando tambien la singular fusion de elementos decorativos, que esta singular arcada reune: descúbrese en la que ocupa la primera de las indicadas zonas, el arco apenas apuntado, con sus enanas columnillas *románicas*, é inscríbese dentro de él otro arco irregular, cerrado por diminuta ojiva: muy más estrechas, aunque de igual altura, las tres fenestras de la segunda zona, hállanse exornadas de arcos propiamente ojivales, alzándose sobre ellas cierta especie de pináculos, terminados en punta, si bien sobre el central se eleva un triple grumo.

No otra era en general la decoracion arquitectónica, destinada (como en los monumentos arriba citados, y otros muchos pictóricos, entre los cuales no puede olvidarse el riquísimo *Códice de los Cantares et Loores de Sancta María* (1), debido á la magnificencia del Rey Sabio) á servir de teatro á las representaciones piadosas, que ennoblecieron el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO. Pero si áun conservada sólo en el indicado frente, basta su simple exposicion para revelar el estado del arte de construir, en que se inspira el autor del monumento, y por tanto la época á que éste realmente pertenece, no la revela ménos el exámen artístico y arqueológico de las mismas representaciones. Constituyeron éstas sin duda alguna, en uno y otro frente del cuerpo del ARCA, los cinco milagros obrados en vida por San Isidro, de los cuales tienen ya conocimiento los lectores.—Empezando por la izquierda del espectador hállanse en efecto, los cuatro primeros arcos consagrados á la pintura del segundo de los referidos milagros, en el órden con que los expone Juan Diácono.—Los personajes allí figurados, son: Santa María de la Cabeza, esposa del labrador,—San Isidro arando,—su amo ó señor (el llamado Ivan de Vargas), y los ángeles que ayudan al varon de Dios con sendas yuntas en el cultivo de los campos.—En los dos arcos siguientes mírase expresada dentro del molino la multiplicacion de la harina, como efecto del acto caritativo, ejercido por San Isidro con las palomas hambrientas (narracion que ocupa el primer lugar entre los milagros recogidos por el memorado Juan Diácono); y en los dos últimos tiene lugar la apoteosis de la caridad y de la fé, que es el cuarto de los prodigios compilados por aquel celoso agiógrafo. Santa María de la Cabeza y San Isidro figuran de nuevo en esta representacion bajo el séptimo arco, viéndose sólo en el octavo el hambriento mendigo, que implorando la caridad del labrador, encontró en su piadosa fé contento y hartura.—Llenaron sin duda el respaldo ó parte póstica del ARCA los dos restantes milagros, hechos durante su vida por San Isidro: del tercero narrado por Juan Diácono para encomiar la confianza que tenia aquél en Dios, no cabe por cierto dudar, tenidas en cuenta las declaraciones de los que en siglos pasados examinaron el monumento (2); del quinto, que, segun vieron ya los lectores, se referia á un banquete, donde ejerció el Labrador, con pública admiracion y aplauso su inagotable caridad, bien puede asegurarse que prestaria al pintor, habida consideracion á su manera de componer, abundante materia para la exornacion de una buena parte de los arcos del referido respaldo (3).

---

(1) Remitimos á nuestros lectores á la *Monografía* que consagramos á este suntuoso monumento de la pintura en la segunda mitad del siglo XIII, pues no sólo respecto de la decoracion arquitectónica de sus bellas *miniaturas*, sino tambien respecto de las representaciones que las mismas entrañan, necesitamos ahora tener presentes las observaciones que expusimos en dicho trabajo. Sobre todo, es de mucho efecto cuanto allí observamos respecto del estado general del arte y de la pintura en particular, para el estudio en que entramos.

(2) Aunque apartándose de Juan Diácono en la exposicion de este milagro, declaró, en efecto, el venerable Bleda y repiten Heschenio y Papebrochio: «Hoc miraculum. . praesumitur autem pictum quoque fuisse, una cum miraculis aliis pluribus, in ea parte *Arcae*, cujus latus propter loci humiditatem ante nonnullos annos totum defiguratum apparuit. Interim (añade) ipsum fidem suam habet á testibus de antiqua traditione deponentibus in processu [beatificationis]» (*Analecta ex Hispanico Fr. Jacobo Bleda*, in Heschenio et Papebrochio, pág. 525, col. 2.ª).

(3) Los citados escritores, apelando á la antigua tradicion, añaden respecto de esta parte del ARCA á las palabras trascritas en la nota precedente: «Sicut et aliud [miraculum], quo dicitur Sanctus ejusdem Domini sui filiam unicam Mariam, ex gravi infirmitate defunctam, reduxisse ad vitam precibus suis et reddidisse parentibus, multum de ea jactura dolentibus» (Ut supra). De observar es que perteneciendo en todo caso este milagro á los obrados en vida por San Isidro, no sea mencionado por Juan Diácono entre los cinco que en su libro recoge en aquel concepto. La tradicion se habia por tanto separado de la relacion primitiva, siendo más que probable el que se equivocara en la designacion de los asuntos representados en esta parte del ARCA. Si, como parece racional (y no lo contradicen las palabras de Bleda trascritas), en el cuerpo ó parte inferior del monumento se representaron sólo los milagros de que daba segura razon Juan Diácono en el primer capítulo de su citado libro, no es lícito separarnos de las observaciones aquí indicadas.

No es por desgracia hacedero el dar tan entera razon de las representaciones que exornaron los de la cubierta. Distínguense, sin embargo, en los primeros de la izquierda, dos imágenes de la Vírgen María que merecen llamar la atencion de los lectores. Aparece la primera, que es de mayor tamaño, puesta de pié y con el Niño-Dios sostenido en su brazo izquierdo, mientras ostenta en la mano derecha una roja manzana. A sus piés, hincada de rodillas, y en actitud de orar, se contempla la figura de San Isidro, vestida de igual modo que todas las que en el ARCA le representan, segun notaremos luégo. Hállase la segunda imágen, que es mucho más pequeña, asentada en una silla ó trono que se muestra sobre un altar con rico frontal de franjas verticales, cuajadas de variadas labores, y abriga en su regazo á Jesús, ostentando asimismo en su diestra una poma dorada, en análoga actitud que la precedente. Son una y otra imágen imitacion visible de dos distintas estátuas de la Madre del Verbo, en cuyo trasunto se ha pretendido conservar el sello de una antigüedad respetable: ofrecen ambas efectivamente tocada la cabeza por el tradicional *amículo*, que descendiendo hasta los hombros, fué por largos siglos privativo símbolo de castidad y de pureza; ciñen ambas túnica talar y llevan finalmente ámplios mantos, orlados de pintadas fimbrias. ¿Qué estátuas, pues, imitaron? La historia de San Isidro, conforme á las narraciones de Juan Diácono, nos dice que el Santo Labrador profesaba ardentísima devocion á la imágen de *Santa María*, la cual iba á recibir en breve el título de la *Almudena*, y que no era menor su predileccion por la imágen de la *Vírgen de Atocha*; la historia de Madrid nos enseña que excitaron desde muy remota antigüedad el amor y la veneracion de los madrileños esas mismas imágenes, trasmitidas con respeto á los tiempos modernos (1); la ciencia arqueológica nos advierte por último, que áun dada la especial manera de interpretar los objetos, dominante en los pintores de la Edad-media, avasallados siempre por la actualidad artística, á que pertenecen, y las diferentes modificaciones experimentadas por las referidas estátuas, existen entre ellas y las citadas representaciones del ARCA notables analogías. No tendríamos, pues, por aventurada la hipótesis, que tendiera á reconocer en la primera de las expresadas figuras el trasunto de la estátua de *Santa María de la Almudena*, representada de pié, como tampoco rechazaríamos, cual descabellada, la opinion de quien hallase en la segunda un visible recuerdo de *Nuestra Señora de Atocha* (2).

Desdicha ha sido que en los siguientes arcos no hayan quedado vestigios de las pinturas que encerraban: los intercolumnios quinto y sexto conservan, sin embargo, figuras y áun grupos enteros, y en el octavo se descubre tal vez una escena completa.—Refiriéronse en nuestro juicio, estas representaciones á los milagros, obrados por la intercesion de San Isidro desde la traslacion de su incorrupto cuerpo al sepulcro, erigido como hemos visto en el año de 1170; y nos persuaden de ello algunos de los objetos allí trazados. Sobre todo, disípanse un tanto las dudas, contemplando en el último compartimento cierta manera de sarcófago, al cual se acercan dos mujeres, que trayendo en brazos á un niño, parecen impetrar para él los auxilios del Santo Labrador. Juan Diácono menciona efectivamente, entre los prodigios acaecidos ante el venerado *mauseolo*, la curacion maravillosa de un niño ciego, refiriéndola á la Era

(1) Indicamos en la *Introduccion* de esta *Monografía* que la actual estátua de *Santa María de la Almudena*, era obra debida con toda evidencia al reinado de los Reyes Católicos, como insinuamos tambien que la de *Santa María de Atocha* daba inequívocas señales de grande antigüedad. Notando ahora las analogías que una y otra ofrecen con las dos figuradas en la cubierta del ARCA, bien será recordar aquí en órden á la primera que la restauracion ejecutada á fines del siglo XV, léjos de anular ó destruir la tradicion icónica que la había representado *de pié* en las pasadas centurias, la confirmaba de nuevo para no herir la devota piedad de los fieles, avezada de antiguo á la contemplacion de aquella imágen en la actitud referida, apareciendo en consecuencia *de pié*, segun probamos en la descripcion que de ella hicimos en el cap. IV de la *Introduccion* á la *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, arriba citada. Ni es ménos digna de recordarse la circunstancia de que la estátua de *Nuestra Señora de Atocha* aparece sentada, como la segunda representacion que hallamos en la cubierta del ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, y que hermanándose con aquella, ostenta ésta notabilísimos rasgos de semejanza, no indiferentes para el estudio que ensayamos.—Dadas estas indicaciones, que tienen indestructible apoyo en el exámen arqueológico de la *Imágen de Nuestra Señora de Atocha*, realizado en la citada *Introduccion* á la *Historia de la Villa y Corte*, no podrá maravillarnos por una parte que durante la segunda mitad del siglo XI y el primer tercio del XII alcanzára entre los moradores mozárabes y entre los nuevos pobladores de Madrid grande veneracion aquella efigie, ni que acudiese por otra á inspirarse en ella el pintor del siglo XIV, tratándose de representar hechos piadosos, más ó ménos directamente enlazados con su respetado culto. La propagacion de éste á nuestros dias, y sobre todo el conocimiento cierto de la antigüedad de la estátua, justifican la última parte de nuestro aserto.

(2) Sobre cuanto dejamos advertido en la nota precedente, debe recordarse aquí lo que nos refiere Juan Diácono respecto de la devocion especialísima que San Isidro tuvo á las dos imágenes citadas, lo cual fué causa de que, al ser extraido su cuerpo incorrupto repetidamente del primitivo sepulcro, fuese llevado en procesion ante uno y otro altar para implorar el favor divino.—Respecto de la estátua de la *Vírgen de la Almudena*, figurada en la cubierta del ARCA SEPULCRAL, parecenos oportuno añadir que modificada grandemente en la restauracion del siglo XV, cobra no poca importancia la expresada pintura, áun dado el doloroso estado en que se ha trasmitido á nuestros dias, para reconocer y apreciar las primitivas formas de tan venerada efigie.—Sin temor de engaño, puede en efecto asegurarse que á fines del siglo XIII y principios del XIV la estatua de la *Vírgen de la Almudena* era próximamente tal como la vemos figurada en el ARCA. En cuanto á la estátua de *Nuestra Señora de Atocha*, bastan, á lo que entendemos, las indicaciones expuestas en la precedente nota, para justificar la observacion expresada en el texto con la circunspeccion que pide este linaje de estudios. No se olvide que al mencionar el venerable Bleda la pintura de estas imágenes en el ARCA, estampó la peregrina idea de que la primera *(Nuestra Señora de la Almudena) estaba pintada con labor mosayca.*

de MCCCIII (año 1265) (1). La urna funeraria, sobre afectar la forma general de los sarcófagos del siglo XII, á pesar del mal estado de la pintura, revela claramente con los ornamentos que aún la revisten, que el modelo allí imitado era obra del arte *románico*. No sería pues en vista de todo, temeraria pretension la de suponer que este diseño de sarcófago era una imitacion del *sepulcro lapídeo* de San Isidro, como no lo sería tampoco el añadir que en el lado opuesto de la tumba, enriquecido por igual decoracion arquitectónica, se reprodujeran algunos otros milagros de los que consagraron en la Iglesia parroquial de San Andrés la beatitud de San Isidro (2).

Tal es en suma la ornamentacion pictórica del ARCA SEPULCRAL DEL PATRONO DE MADRID, en el doloroso estado que hoy presenta. Consideremos ya su mérito artístico y su significacion arqueológica, para los fines que dejamos insinuados.

IV.

Si al estudiar la decoracion arquitectónica de este peregrino monumento, nos sentimos dominados por la fuerza de la evidencia con que nos conduce á determinar la época á que en realidad pertenece, no es por cierto ménos eficaz la persuasion que trae á nuestro ánimo su exámen artístico-arqueológico, en el doble concepto de la manifestacion plástica y de las costumbres, puntos ambos principalísimos en este género de investigaciones. Es en efecto de extremado interés, para fijar el valor histórico de toda produccion pictórica, el considerar en primer término la manera especial de concebir y de expresar, en cada edad del arte, los asuntos por él representados. En la disposicion general de éstos, en la relacion y agrupamiento de las figuras, que los componen y determinan, en las actitudes diversas de las mismas, va impreso viva y profundamente el sello de cada época artística, como lo va igualmente en la peculiar manera de comprender y acentuar las formas representadas, y en el procedimiento técnico universalmente adoptado, siquiera aliente y se perpetúe en él una tradicion respetable, derivada de más lejanos tiempos. Reconocidas por nosotros la claridad y eficacia de estos principios trascendentales de crítica, no será pues, de maravillar que expuestas ya, cual lo dejamos hecho, las indicaciones convenientes en órden á la naturaleza, al valor representativo y á las relaciones cronológicas de los asuntos figurados en el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, procuremos ajustar á ellos el juicio de tan notable obra pictórica.

Llama, ante todo la atencion, con este fin, la singular manera de concebir y exponer las individuales escenas, que tenian por objeto revelar la milagrosa historia del Santo. Sometiéndose el pintor al tradicional ejemplo que donde quiera le ofrecian sepulcros murales y sarcófagos, arcas, arquetas-relicarios, dípticos, trípticos y frontales de altar con muy peregrinos relieves, grafidos y esmaltes, léjos de aspirar á constituir verdaderos grupos, que interpretando de lleno la accion representada, conforme á las enseñanzas de la naturaleza, acreditáran la experiencia lograda en su observacion por el artista, presenta casi siempre las figuras separadas entre sí y colocadas como en procesion, sin otra más íntima relacion que la que puede suponer el criterio del espectador, empeñado en descifrar el pensamiento allí esbozado.—Pero, dada esta principal circunstancia, que motivando en los tiempos modernos muy ardientes controversias, ha dificultado no poco la explicacion de las pinturas del ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, lícito es observar que, áun apareciendo en ellas tan en mantillas el arte de la composicion pictórica, no carecen particularmente las figuras de cierta proporcion y áun elegancia, muy superiores sin duda á las que ofrecia á la sazon, por

---

(1) *Acta S. Isidori*, cap. III, núm. 19.

(2) El doctor don Manuel Rosell, á quien seria injusto negar cierta diligencia, empeñado en probar que es el ARCA SEPULCRAL que estudiamos el primitivo sepulcro de San Isidro, erigido por Alfonso VIII, trás la inmortal jornada de las Navas, aprovecha la circunstancia del doloroso estado de las pinturas, para indicar (acotando sin embargo con el Licenciado Quintana) que estaba pintada en ella la referida batalla (*Disertacion histórica*, cap. XIII, pág. 168). Otros escritores supusieron tambien que se figuraban allí diferentes milagros, no citados por Juan Diácono, ni incluidos tampoco entre los descritos durante el siglo XIV: se ha dicho, en efecto, que en el plano inclinado de la cubierta aparecia *Santa María de la Cabeza pasando el Jarama sobre su mantilla, estándola observando su marido*; se ha asegurado asimismo que existia allí igualmente el milagro *de quando San Isidro resucitó el caballo de su amo*, y otros muchos, demás de los que dejamos anotados. Acaso con ménos riesgo de error se ha observado, por último, que las cabeceras ó texteros se hallaban decorados, uno con el *Misterio de la Encarnacion* y otro con el de la *Resurreccion*, llenando los dos planos triangulares dos ángeles, armados de sendos incensarios, alusivos á la continua oracion de San Isidro (Quintana, *Historia de las Antiguedades de Madrid*, lib. II, caps. IX y X). Respecto de todas estas representaciones, conviene notar que sólo pudieron brillar en el ARCA SEPULCRAL las que habian recibido inequívoca consagracion al ser construida, y constaban ya en el libro de Juan Diácono, sometiéndose al pensamiento de exornar los milagros obrados en vida la parte inferior del ARCA y los obrados despues de la invencion del cuerpo incorrupto, y de su colocacion en el sepulcro primitivo, erigido ante los altares de los apóstoles, la *cubierta*.

punto general, el arte estatuario en sus ornamentales producciones.—Tal vemos, por ejemplo, en las que representan á San Isidro y á su esposa, Santa María de la Cabeza, que son á dicha las ménos ofendidas por la doble injuria del tiempo y de los hombres, en todos los milagros, que llenan los intercolumnios de la parte inferior del Arca. Resalta en ellas aquella rudeza de expresion que habia caracterizado en siglos precedentes y caracterizaba aún todo linaje de obras pictóricas dentro de la tradicion ibérica, si es permitido hablar de este modo; pero á vueltas de tan sensible imperfeccion, fuente inmediata de otras muchas, osténtase tambien en ellas cierta regularidad y nobleza de proporciones y actitudes, que dando cuenta de un muy sensible progreso en el cultivo de las formas plásticas, revelan acaso con mayor eficacia una influencia vivificadora, llamada á fecundar todas las esferas de las artes.

A los ilustrados lectores del Museo Español de Antigüedades, que nos hayan seguido en el estudio de los monumentos de la segunda mitad del siglo xiii, arriba recordados, no se habrá ocultado por cierto que nos referimos con estas palabras, al grande cuanto maravilloso movimiento artístico, verificado en nuestro suelo bajo la protectora diestra de Alfonso el Sabio. Como nos enseñan estátuas, relieves, esmaltes y otras cien producciones plásticas de aquella edad, á cuya cabeza aparecerán siempre los riquísimos *Códices de los Cantares et Loores de Sancta María*, verdadero portento de la pintura en pergamino, realizado en los postreros años de aquel ilustre príncipe (1275 á 1284), ya porque halláran en su corte benévola acogida los artistas pisanos y florentinos, que tan prodigioso impulso daban por aquellos dias al cultivo de la pintura y de la estatuaria (1), ya porque cundiera entre los españoles el noble anhelo de cultura, que habia resplandecido bajo los auspicios de un Fernando III y de un Jaime, el Conquistador,—es lo cierto que se ostentaron desde aquellos dias animadas las producciones de los artistas españoles de un nuevo espíritu, llegando á tal punto las reminiscencias y los rasgos de la imitacion italiana que no han faltado inteligentes críticos para quienes sea algo más que una fructífera influencia lo que avalora y caracteriza las referidas obras.—Y en verdad que si no osamos nosotros aspirar á tanto, tratándose de las pinturas que exornan el Arca sepulcral de San Isidro Labrador, tampoco podemos desconocer en ellas esa poderosa influencia. El movimiento operado en ciencias, en letras y en artes, merced á la fecundísima iniciativa del Rey Sabio, no se detiene, ni esteriliza, como sin razon ha repetido el vulgo de nuestros historiadores, á la muerte de tan célebre monarca.—En medio de las dolorosas contradicciones de la anarquía señorial, que ruje al rededor del trono de Sancho, el Bravo, y aflige desenfrenada la primera mitad del siglo xiv, propágase por ventura y fructifica con desusados bríos la próvida semilla arrojada por su diestra bienhechora, no careciendo por tanto de ilustres sucesores en todas las órbitas de la inteligencia (2). ¿Pudiera acaso agotarse del todo, condenada á triste infecundidad, en el terreno de las artes?... Los lectores del Museo Español de Antigüedades pueden responder satisfactoriamente, con sólo traer á la memoria, por lo que á la España Central concierne, la floreciente edad de Alfonso XI y el fastuoso cuanto revuelto reinado de Pedro I de Castilla (3): las pinturas que decoran el Arca sepulcral del Patrono de Madrid, apareciendo á los ojos de la sana crítica, como clara y feliz derivacion de aquella grande Era artística, completarán sin duda tan luminosa y terminante respuesta, dándonos al par razon cumplida de la época, á que indubitadamente pertenecen. ¿Podrá tal vez ser contradicha esta prueba artística, que reduce el monumento que estudiamos á las primeras decadas del siglo xiv ó á los postreros años del xiii, por el exámen arqueológico del mismo?

Dificultad no pequeña ofrece hoy á esta investigacion el deplorable estado en que ha llegado á nuestros dias el Arca sepulcral de San Isidro. Como dejamos declarado, no consienten las muchas lagunas, producidas en ella más que por la accion destructora de los siglos, por la incalificable ignorancia de los que tenian cargo de su conservacion (4), hacer ahora un juicio comparativo de las escenas pintadas en los intercolumnios de la arcada inferior y las

---

(1) Volvemos á recordar en este sitio las *Monografías*, consagradas en el presente Museo al estudio de las *Llaves de Sevilla*, de las *Tablas Alfonsinas*, ó *Tríptico relicario de la Santa Iglesia Patriarcal*, del *Díptico de Marfil*, conservado entre las alhajas de San Lorenzo del Escorial, y sobre todas á la que tiene por objeto los *Códices de los Cantares et Loores de Sancta María*. Tratado allí con el debido detenimiento el interesantísimo punto que aquí tocamos, nos juzgamos excusados de darle ahora mayor extension, limitándonos por tanto á estas breves indicaciones.

(2) Remitimos á los lectores que desearen la prueba histórica de esta aseveracion al tomo iv de nuestra *Historia crítica de la Literatura española*, consagrado casi en su totalidad al estudio de los *Sucesores de don Alfonso el Sabio*.

(3) Observamos en este punto lo mismo que hemos indicado respecto de la gloriosa época de Alfonso X.—Los lectores del Museo Español conocen ya nuestro estudio de las *Puertas del Salon de Embajadores en el Alcázar de Sevilla*, pareciéndonos por tanto excusada aquí toda digresion acerca del referido monumento histórico. Importa notar, sin embargo, la gran vitalidad de la tradicion artística en todo el tiempo á que en el texto hacemos referencia.

(4) Aludimos en particular á las groseras cerraduras que han contribuido, ya al ser allí colocadas, ya al hacerse uso de ellas, á la visible destruccion del monumento, alterando la superficie de los espacios coloridos y rompiendo bárbaramente el aparejo sobre que asientan las pinturas. Adelante daremos razon de estas desdichadas innovaciones.

figuradas en los de la cubierta; estudio que podría llevarnos con entera evidencia, bajo el concepto indumentario, al conocimiento de la época en que fué la obra ejecutada, toda vez que el plano inclinado de la tapa encerraba los milagros obrados despues de la colocacion del cuerpo santo en el sepulcro de la piedra, erigido ante los altares de los apóstoles en la iglesia parroquial de San Andrés (1170 á 1275). Mas ya que nos veamos forzados á renunciar al exámen de aquellas escenas, en que por la misma variedad de los personajes, que venian ante el sepulcro, ora á impetrar la proteccion divina, ora á depositar en él sus ofrendas, hallaríamos con abundante materia de estudio, datos inequívocos para determinar el momento histórico en ellas reflejado,—bien será notar aquí que la misma ley general ya arriba recordada, á que durante la Edad-media se someten inconscientemente pintores y estatuarios, representando su propia actualidad, al intentar trasferir á sus obras los hechos ó los personajes de los pasados tiempos, nos abre en esta, como en otras muchas ocasiones, camino seguro para llegar á la deseada meta.

Son, conforme va advertido, las figuras de San Isidro y de su mujer las ménos deterioradas, entre las que han llegado á nuestros dias. Ostenta la primera su cabeza repetidamente exornada de un sencillo nimbo, sobre cuyo fondo plateado (gris-oscuro) resalta una aureola de menudas estrellas, denotando así la eterna beatitud y la celestial bienaventuranza, cuya posicion le habia adjudicado, con el título de la santidad, el amor del pueblo madrileño (1). Cubre la cabeza de San Isidro una ancha caperuza de color de rosa que ajustándose al rostro por los lados, lo deja enteramente al descubierto, plegándose sobre el cuello. Baja este capillo á formar parte de un capote, loba ó colubio del mismo color, abierto por los lados y recogido sobre los hombros, el cual desciende por pecho y espalda hasta pasar corbas y rodillas. Un sayo de color aplomado, un tanto verdoso, de mangas largas y estrechas, y sujeto al cuerpo por un cinto de cuero, bordado de labores sobrepuestas, completa la parte principal de su atavío, vistiendo las piernas calzas de color más claro, y envolviendo los piés las características abarcas de la gente labradora, en las tierras de Castilla.—No ménos sencillo el traje de Santa María de la Cabeza, compónese de una toca alta y plegada á la morisca sobre la frente y en torno del rostro, la cual baja á cubrir del todo la garganta; de una saya ó sotana roja, que cerrándose sobre el cuello, cae hasta los tobillos, ciñéndose á los hombros y al pecho y ahuecándose sólo, aunque no con demasía, por bajo de las caderas; de una aljuba amarilla recogida á los lados, por extremo ceñida á la cintura y de mangas largas y ajustadas; y finalmente, de unas zapatas abiertas y cruzadas sobre el empeine por menudos cordones hasta formar cierta especie de redecilla.

No hay que meditar mucho para reconocer que era este el traje popular de los labriegos, apto para el trabajo y las fatigas del campo; y considerando que no son en las esferas menores de la sociedad tan frecuentes, como en las superiores, los mudables caprichos de la moda, tampoco se ha menester de grande esfuerzo para comprender que debió estar en uso, respecto de ambos sexos, algun tiempo ántes de la existencia del pintor que lo trasfería á su obra, como debió trasmitirse á más cercanos dias. Persuádelo así, demás de la razon natural, la comparacion de las distintas figuras con otras de igual índole, representadas á dicha en relieves y códices miniados de fines del siglo XIII y principios del XIV, entre los cuales no es para olvidado el ya citado de los *Cantares et Loores de Sancta María*, rico depósito de toda enseñanza respecto de la indumentaria española, como no lo son tampoco los que encierran, al comenzar el segundo tercio de la indicada centuria XIV.ª, las obras escritas é ilustradas con vistosas viñetas para mejorar la educacion de don Pedro de Castilla. Con presencia de unos y otros documentos, aprendemos, en efecto, á quilatar el valor de las declaraciones que hace sobre este punto un precioso documento paleográfico, correspon-

(1) Aunque pueda á alguno parecer un tanto impertinente, no nos juzgamos excusados de indicar que esta circunstancia del *nimbo* que rodea la cabeza del labrador, es una de las más auténticas pruebas de la piedad, excitada en sus compatricios por sus eximias virtudes. Dícenos en verdad la ciencia arqueológica que se deriva el uso de los *nimbos* á la cultura cristiana de la civilizacion gentílica; pero enséñanos tambien que consagrado ya aquel signo por la Iglesia para simbolizar la santidad y admitido por el arte, lo emplearon siempre los pintores, y los estatuarios, con sujecion á las costumbres, á las creencias y áun á las prescripciones canónicas. Recordadas estas nociones generales, cumple reconocer que el verdadero significado del *nimbo* de San Isidro era expresion indubitable de santidad; y como el ARCA SEPULCRAL existe muy cerca de tres siglos ántes de la beatificacion discernida por Roma al Patrono de Madrid, necesario es que este hecho tenga una razon de ser suficiente y satisfactoria. En efecto, leyendo en Juan Diácono la traslacion del cuerpo incorrupto desde el cementerio á la Iglesia parroquial de San Andrés y el milagro obrado en estos momentos, cual fué el de repicarse espontáneamente las campanas de la citada parroquia, hallamos esta declaracion importante: «Propter quod illius temporis tam praesenti quam posteri, divinum prodigium agnoscentes, *viro Dei Sanctitatis titulum, absque Pastorali auctoritate fide tenus manciparunt;* unde tam siquidem *á viris quam á foeminis, est generaliter Sanctus Isidorus vocitatus*» (*Vita Sancti Isidori Agricolae*, cap. II, núm. 11). La adjudicacion de la santidad de San Isidro fué pues un hecho espontáneo, en que no tuvo primitivamente parte la autoridad episcopal (absque pastorali auctoritate): á poco andar era esta proclamacion, no sin ejemplo en nuestro suelo, sancionada por el clero madrileño, que no se recataba de asistir y tomar parte en las procesiones, fiestas, cantares litúrgicos y demás señales de devocion que testifican su amor y su piedad respecto de San Isidro. El *nimbo*, que rodea la cabeza de éste, tiene en consecuencia una significacion tan iconográfica como histórica.

diente á la primera mitad del mismo siglo: «Andaban los castellanos (dice, refiriéndose á los años que median »de 1325 á 1350) con las gramallas largas fasta en tierra, con sus antiparas et capiroteras et con cogolla sobre la »cabeza derecho en derecho... et con barbas luengas; et saludábanse ansy con orgullo et paresçiales bien que era »maraviella (1).» No debe perderse de vista que la cabeza de San Isidro aparece en las representaciones del ARCA SEPULCRAL con toda la barba, aunque no le dotára el pintor de excesiva abundancia.

Sensible es para nosotros el no poder proseguir el análisis indumentario de las demás figuras, seguros como estamos de que, á consentirlo el lamentable estado de las mismas, produciria el más satisfactorio resultado para la investigacion que realizamos. La figura del caballero, cuyas heredades cultiva el Santo Labrador, no carece ciertamente de importancia. «Juan de Vargas (decia al describirla uno de los historiadores, citados repetidamente en esta *Monografía)* se presenta [en el tercer claro ó intercolumnio] con espada ceñida y montado en su caballo blanco, muy bien enjaezado... Tiene la mano derecha levantada en ademan de hablar y con la izquierda asegura las riendas.—De sus hombros pende un manto ó capa, que se afianza con unos cordoncillos negros por delante del cuello, y se recoge debajo del brazo izquierdo.—Nada se descubre de la cabeza, porque la taparon sin precaucion con uno de los escudos de las cerraduras (2).» Las circunstancias indicadas, aunque no apreciadas debidamente por el escritor que las nota, no carecen por cierto de valor respecto de la época, á que la pintura se refiere: el arreo del caballero y el jaez del caballo tienen muy análogos ejemplos en los relieves de las urnas funerarias y en las miniaturas de la primera mitad del siglo XIV.

Ahora bien: obtenido por tantos caminos el mismo resultado tocante á la investigacion propuesta sobre la edad en que fué construida y pintada el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO. ¿Será ya posible abrigar por más tiempo las dudas expresadas por los eruditos, ó persistir en el voluntario error, cerrando los oidos y los ojos á tantas enseñanzas juntas?... Los documentos históricos, relativos á las tradiciones piadosas del culto consagrado al Patrono de Madrid, que anunciaban, al correr del siglo XIV, la innovacion realizada en órden al primitivo sepulcro, refiriéndose igualmente al nuevo local, en que existia ya el cuerpo santo *(catacumba)*, y al objeto especial que ahora lo encerraba *(tumba)*, no se han convertido en verdad para nosotros en una letra muerta. Corfirmados primero por los cantos religiosos (himnos litúrgicos), que repetidos por clero y pueblo en las solemnes rogativas, presididas por el cuerpo incorrupto de San Isidro, fortificaban su devocion y su fé, no pudiendo expresar pensamiento, ni hecho alguno con relacion á los dos puntos indicados (la capilla y la tumba) que no fueran notoriamente ciertos y constantes,—han hallado despues en el estudio artístico y arqueológico del monumento la más luminosa comprobacion y cumplida prueba. Al exámen de su forma total hemos debido el íntimo convencimiento de que predomina en ellas, más que en otros cualesquiera monumentos análogos del siglo XIII, inclusos los celebrados cenotáfios de don Alfonso X (3), la invencible tendencia que mostraba el arte por apiramidar el trazado general de todas sus creaciones en las diferentes esferas de la construccion; del análisis de los elementos decorativos, adoptados por el pintor para exornarla, hemos obtenido la evidencia de que, si se descubren aún en tan estimable presea del arte y de la industria indubitables huellas de aquella rica manifestacion, que habia poblado por espacio de dos siglos y medio las ciudades de Castilla de maravillosas basílicas y á éstas de bellas cuanto suntuosas obras de las artes secundarias *(estilo románico)*,—contemplábanse estos elementos del todo dominados por los más gallardos miembros arquitectónicos de otra manifestacion artística, que llevando ya hecho largo camino, parecia acercarse á los momentos de su mayor propiedad (4), lograda ciertamente al correr del siglo XIV *(estilo ojival)*.

---

(1) Salazar y Mendoza publicó este precioso documento, en su *Crónica del Gran Cardenal de España*, lib. II, cap. XLIX.

(2) Rosell, *Disertacion histórica*, cap. XIII, págs. 162 y 163. Debemos notar que en la actualidad no existe el referido escudo de la cerradura sobre la cabeza del caballero, como cuando se escribieron estas líneas: en cambio la cabeza ha desaparecido del todo, beneficio que debe el monumento á sus devotos guardadores de otros dias.

(3) Invitamos á nuestros ilustrados lectores á examinar en la excelente obra de la *Iconografía española*, dada á luz por nuestro docto compañero el académico don Valentin Carderera, los bellos cuanto exactos diseños de los dos cenotáfios, conocidos en las Huelgas de Búrgos bajo el preclaro nombre de Alfonso X. En particular llamamos su atencion sobre el que ocupa la parte superior de la lámina XI *bis* de la expresada publicacion, que representa el cenotáfio existente en la nave de Santa Catalina, del suntuoso y monumental coro del citado Monasterio. Su forma total se aproxima grandemente á la del ARCA SEPULCRAL que ahora estudiamos, ofreciendo la de una verdadera *tumba*. La cubierta, aunque se cierra y apiramida como en el *Arca*, se ofrece sin embargo ménos apuntada, lo cual no parece dejar duda de que fué trazada en un momento artístico, en que no lograba tan decisiva preponderancia la manifestacion ojival. La distancia entre uno y otro monumento no excede, en nuestro juicio, de cuarenta á cincuenta años.

(4) Volvemos á brindar á los lectores del MUSEO con el exámen de la decoracion arquitectónica de los cenotáfios, que llevan en las Huelgas de Búrgos el nombre de Alfonso X, á fin de que se sirvan establecer la comparacion de los elementos que la constituyen, con los que forman la del ARCA SEPULCRAL que examinamos. Aunque, segun queda indicado en la nota anterior, se insinúa ya en estos monumentos la traza de la ojiva y de los arcos trebolados, es

Y no han sido ménos eficaces para colocar, como lo hacemos, el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO á fines del siglo XIII ó en las primeras decadas de aquella memorable centuria, á que la llevan irresistiblemente su forma general y su decoracion arquitectónica, las enseñanzas que debemos á sus representaciones plásticas. Impreso en éstas el no dudoso sello de la pintura italiana, cuya influencia hemos visto ejecutoriada en multiplicadas producciones, llevadas á cabo por iniciativa y bajo los auspicios del Rey Sabio; constándonos con toda certinidad que, léjos de apagarse la luz de las artes al fallecimiento de aquel príncipe, hallaban los cultivadores de la pintura en la corte de Sancho IV distincion y trabajo (1); no siendo, en fin, dudoso que, este movimiento se propaga y trasmite á los primeros lustros y áun á la segunda mitad del indicado siglo,—hácese, en efecto, de entera evidencia la consideracion crítica de que, reflejados al par en el ARCA los progresos de la arquitectura y de la pintura posteriores á la edad gloriosa de Alfonso X, hermánanse éstas allí indestructiblemente, para producir la demostracion de que sólo al verificarse uno y otro fenómeno en la historia del arte, pudo aquella ser positivamente construida y pintada. Pero sí, aplicada con el noble anhelo del acierto, nos ha producido la crítica artística, por este doble camino, tan evidente resultado,—lícito es repetir que no otro nos ha ministrado, en verdad, la crítica arqueológica: ilustrado el exámen indumentario de las representaciones pictóricas del ARCA SEPULCRAL, no ya sólo con el ejemplo de otros monumentos plásticos, sino tambien con muy preciosos documentos paleográficos de la primera mitad del siglo XIV, ha sido de igual modo indudable que, reproduciendo el pintor en su obra su propia época, no puede ésta ser otra que la ya señalada.—Existiendo, pues, la más estrecha correspondencia entre todos los datos históricos que á ésta se refieren, y que constituyen esta obra de arte, y conformándose todos en la determinacion de una misma actualidad, lícito y legítimo nos parece cerrar esta parte de la presente *Monografía*, asegurando que el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO LABRADOR es obra de los últimos dias del siglo XIII ó de las primeras decadas del XIV.

V.

Al mútuo auxilio de los documentos históricos y de las enseñanzas que ministra el exámen gráfico del monumento sepulcral del Santo Labrador, hemos debido luz suficiente para determinar en la forma indicada la época de nuestra cultura nacional, á que indubitablemente corresponde aquel, legitimando al par las razones que nos han movido á concederle lugar distinguido en el MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES.—Logrado este fin, importantísimo en todo estudio arqueológico, y preferente á todas luces, tratándose de una obra típica (si es permitido hablar así) en la historia de las artes españolas,—conveniente juzgamos, para completar la idea que de ella nos hemos propuesto ofrecer á nuestros ilustrados lectores, el fijar por un momento nuestras miradas en los procedimientos técnicos que revela, no sin traer á la memoria cuanto en precedentes monografías, relativas á otros monumentos pictóricos de nuestra Edad-media, hemos oportunamente observado. La decoracion pictórica del ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, como las pinturas de que nos habla el inmortal Isidoro de Sevilla en su docto libro de las *Ethimologias*; como los peregrinos fragmentos que, al mediar el siglo XVI reconoció el eruditísimo Pablo de Céspedes en los muros de la antiquísima basílica de San Pedro de Córdoba; como los no ménos estimables, descubiertos por nosotros en la de San Miguel de

---

el conjunto de la ornamentacion sustancialmente *románica*, y los expresados arcos se inscriben en otros totalmente redondos. Sucede, por tanto, lo contrario de lo que en el ARCA, predominando en las primeras el estilo que habia reinado en las esferas del arte desde principios del siglo XI, se dejan entrever tímidamente los elementos de una trasformacion apenas insinuada, mientras aparecen ya triunfantes en la segunda. Dado que los cenotáfios se refieran á la decada de 1270 á 1280, no seria sino muy racional el deducir que pudo el ARCA ser construida y pintada de 1310 á 1320 En esta época, pues, se acercaba en nuestro suelo la manifestacion arquitectónica, que lleva el nombre de *ojival*, á la edad de su virilidad, que abraza todo el siglo XIV.

(1) Para prueba de esta verdad histórica, oscurecida por la incuria de los historiadores que han presentado á don Sancho como un rey bárbaro, recordaremos aquí el *Libro de las Cuentas* de su casa, en que figuran entre muchos sabios, cristianos y judíos, no pocos artistas (arquitectos) y pintores. Entre otros hallamos expresa mencion de Alfon Estevan y Rodrigo Estevan, quienes llevando el título de *Pintores del rey*, estaban en 1294, diez años despues del fallecimiento del Rey Sabio, encargados de ejecutar en Búrgos y Valladolid ciertas obras pictóricas. Alfonso hizo, en efecto, la pintura de la capilla de Sancta Barbara en la catedral de la primera ciudad: Rodrigo llevó á Valladolid el encargo «*de facer ciertas cosas para el rey*» (en su palacio?). Cuando existia el título de *Pintor del rey*, no puede decirse que las artes fueran menospreciadas. En las mismas *Cuentas* se mencionan los *maestros de engenos* y alharifes, Benito Perez, Pasqual Perez, Vicente Perez y Johan Martinez.

Linio (Astúrias); como las más completas, que enriquecen todavía las bóvedas del *Panteon de los Reyes* en San Isidoro de Leon; como las custodiadas á dicha en las ignoradas hornacinas del Santo Cristo de la Luz en Toledo, y dadas ya al público en este Museo de Antigüedades; en una palabra, como todas las producciones de los tiempos medios que ha trasmitido felizmente á nuestros dias tan encantadora arte, ya en muros, ya en tablas, ya en sargas, se halla ejecutada *al temple*. Sometida á la ley comun, que preside al desarrollo de la pintura en todas las naciones meridionales de Europa hasta los tiempos, en que se hace universal el provechoso invento de Juan Van-Eyck (Juan de Encina), y dá el genio de Miguel Angel el triunfo de la pintura monumental á la manera del *fresco* en los portentos de la Capilla Sixtina (1), ofrece, no obstante, muy particular interés, por la materia en que aparece realizada.

Era de antiguo generalmente conocido el procedimiento empleado en la pintura *al temple* ejecutada en tabla, como derivacion incuestionable de los tiempos clásicos. Plinio, en el nunca bien elogiado libro xxxv de su *Historia Naturalis*, dándonos curiosas y no escasas noticias de la *pintura mural* y de su especial tecnicismo, nos ha trasmitido tambien muchos y muy exquisitos datos sobre la *pintura en tabla*, haciéndonos conocer, como observó ya repetidamente el más docto de los pintores que ha tenido España (2), demás de la peculiar preparacion empleada en sus cuadros por los más valientes pintores de Grecia y Roma, el uso, sóbrio por extremo y acertado, que hicieron de los colores (3). Concretándonos en primer lugar á la indicada preparacion, bastarános recordar que, fiel en esta, como en las demás prácticas relativas á la *pintura mural*, la tradicion de los artistas bizantinos, háse conservado felizmente, no sin peregrinos pormenores, y de un modo grandemente autorizado, exacta relacion de aquel general procedimiento.—Examinando, efectivamente, el precioso libro que bajo el título de *Guía de la Pintura* (Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς) (4) escribió, durante el siglo xi, el pintor Manuel Pansélinos de Thesalónica, patriarca de la famosa escuela aghiorita (5), hallamos consagrada la primera de las tres partes, de que se compone, á la exposicion del tecnicismo, tradicionalmente observado entre los pintores del monte Athos, y en ella leémos, al tratar de la preparacion de las *tablas*, estas curiosísimas prescripciones: «Tomad (dice, despues de significada la situacion del artista) pequeños pedazos de cola seca y ponedlos en agua durante una noche en un sitio fresco: ponedla luego á cocer y meneadla con una varita hasta que esté perfectamente derretida. Tomad luégo la cantidad necesaria para las tablas que hubiéreis de preparar y añadid un poco de agua para hacerla ménos espesa.—Dad una mano á la tabla, cuidando que no brille, ni forme ampollas y procurando que sea absorbida por la madera. Si hiciere sol, exponed á sus rayos esta primera mano, á fin de que la humedad se evapore: despues no le aprovecharía esta operacion, porque el yeso se abofaría. Cuando las tablas estén ya secas, mezclad el yeso con buena cola, en cantidad suficiente para dar tres ó cuatro manos. Haced la prueba en una tablita, y si el yeso estuviere demasiado duro, añadid agua caliente, á fin de que se reblandezca: si al contrario, el yeso estuviera demasiado blando, añadid cola para lograr el temple conveniente. Dad así dos ó tres manos: á la cuarta, añadid un mordiente *(peseri)* y un poco de jabon, que repasareis varias veces, y la operacion estará terminada. Cuidad, sin embargo, de no precipitaros, poniendo excesiva cantidad de yeso, para acabar ántes, porque cuando querais bruñir (lijar?) para dar el pulimento, la primera mano ó capa ya formada se separará de la segunda y la tabla quedará desigual... Extended, pues, el yeso en lechadas ó manos sutiles y numerosas, á fin de obtener una perfecta superficie en el aparejo. Si fuere verano y temiéreis que el yeso se resquiebre, preparad la cola separadamente, y añadid una pequeña cantidad á cada mano del yeso.—De este modo se evita el que, la cola largo

---

(1) Digna es de notarse la singular contradiccion en que se muestra á nuestra contemplacion el genio de Miguel Angel: mientras, como aseguramos en el texto, daba el cetro de la pintura monumental al *fresco*, lamentábase por extremo de que hubiera decaido en su tiempo el *temple*, diciendo, no sin lágrimas, que «ya la pintura era fenecida y acabada» (Pablo de Céspedes, *Carta á Pacheco*, extractada en su *Arte de la pintura*, lib. iii, cap. ii). El renombrado pintor de Córdoba, que en su *Poema á la pintura* no olvidaba los procedimientos del *temple*, añadia á estas palabras de Miguel Angel: «Lo que yo me atrevo á decir es que sino se hubiera introducido la manera al *óleo*, que hubiera ménos pintores malos» (Id., id., id).

(2) Pablo de Céspedes, *Discurso sobre la Antigua y moderna Pintura y Escultura;—Carta á Francisco Pacheco*, extractada por éste en el lib. iii de su *Arte de la Pintura*, cap. ii.—Céspedes escribió el primer tratado al declinar del siglo xvi, y el segundo en los primeros años del xvii. Puede consultarse en el particular la *Memoria* del Sr. D. Francisco María Tubino, titulada: *Céspedes y su siglo*, premiada en público concurso por la Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando.

(3) Plinio, *Naturalis Historia*, lib. xxxv, caps. vi y vii.

(4) Publicó este rarísimo monumento con una erudita introduccion y notas el diligente Mr. Didron, á quien tanto deben en Francia los estudios arqueológicos, el primero bajo el título de *Manuel d'iconographie chretienne, grecque et latine:* tradujo el MS. bizantino, que aparece despues con el de *Guide de la Peinture*, Mr. le Dr. Paule Durand (París, MDCCCXLV).

(5) La escuela aghiorita era por excelencia la Escuela de la Santa Montaña, nombre que se dió de antiguo, y se dá en nuestros dias entre los griegos al Monte Athos (Ἅγιον Ὄρος).

tiempo mezclada con el yeso, se corrompa, y el que la superficie se llene de hendiduras. Despues diseñareis y dorareis vuestra obra (1).»

Derivada, con esta consagracion didáctica, la antigua tradicion de los pintores agiógrafos á todos los pueblos meridionales desde el primer renacimiento de las artes italianas, vinculábase con admirable integridad, y no sin variantes, que contribuian á su perfeccion, entre los artistas de los futuros siglos. «Desde antes de Cimabue y despues acá (escribía al propósito el diligente Vassari) se ven obras labradas de griegos sobre *tablas al temple* y algunas en pared: estos maestros viejos, temiendo que se abriesen las tablas por sus juntas ó ensambladuras, usaron cubrirlas con cola fuerte y un lienzo de lino, y sobre él enyesaban para pintar encima; y templaban los colores con la goma de huevo, á todo huevo batido, y dentro ponian un ramo de higuera, para que la leche de él se mezclase con lo demás. Y con esta templa hacian sus obras. Usaban de colores de minas, parte artificiales de alquimistas (químicos) y parte de las que se hallaban en las aperturas de la tierra: no usaban del blanco de cal, por ser fuerte. Y á esta manera de pintar, llamaban colorir *á temple*» (2). Insistiendo en la misma tradicion, observaba con la autoridad del precitado Céspedes, el autor del *Arte de la Pintura*, refiriéndose á los artistas españoles: «Las tablas usaban los viejos [pintores], despues de enebradas ó encañamadas por las juntas, ponerlas un lienzo delgado pegado encima con cola más fuerte, y aparejarlas de yeso grueso y mate, y despues de muy bien lijadas, pintar en ellas *á temple* (3).»

No sería prudente negar, en vista de tan autorizadas declaraciones, que respetada de centuria en centuria la tradicion del mundo antiguo, en órden á la preparacion de las *tablas*, arraigó profundamente en los tiempos medios, generalizándose al punto que respecto de nuestra España nos enseñan por una parte todas las producciones pictóricas de la referida edad, y nos advierten por otra los documentos legales, venidos felizmente á nuestros dias.—Estudiando, en efecto, las disposiciones acordadas por los municipios de nuestras principales ciudades, y confirmadas por los reyes, durante la Edad-media, respecto del ejercicio de la pintura, no sólo hallamos clasificados los cultivadores de tan peregrina arte, en la forma que á la sazon lo consentian las ideas dominantes sobre la naturaleza del trabajo, sino que encontramos muy significativas y terminantes prescripciones, encaminadas á garantizar, así la excelencia de las obras pictóricas en el concepto del arte, como su estabilidad y bondad, respecto de los procedimientos industriales, empleados en el aparejo de las *tablas* y maderas, en que debieran ser ejecutadas.—Notables son ciertamente, en uno y otro sentido, las reglas establecidas en las *Ordenanzas de Sevilla*, que segun saben ya los lectores del Museo Español de Antigüedades, constituyen uno de los documentos más completos y auténticos de cuantos, en órden á las bellas artes y á las artes industriales, poseemos: por ellas se preceptúa que para ganar carta de exámen los *pintores imagineros* y los *pintores en madera*, «sepan fazer muy bien el aparejo é tengan conosçimiento de las templas, é de los engrudos, é que estos engrudos los sepan fazer para lo vivo (el natural) así de cola de retal como de pergamino» (4). No debe por cierto olvidarse, al recordar estas prescripciones técnicas, eficacísimas para perpetuar la tradicion del arte antiguo, que por ellas se exigia tambien á los pintores en tabla (pues no á otros principalmente se refieren) el uso no ménos tradicional de los colores, exclusivamente empleados en este linaje de pintura, con su peculiar preparacion y su aplicacion á las referidas tablas. Ni conviene por último perder de vista, dado el intento que guia nuestra pluma, cuánto significaba y valia en la ejecucion de las obras pictóricas, de que tratamos, de una parte la tradicion, relativa á la manera de trazar los objetos en la tabla ó de trasladar á ella los diseños ya preparados de antemano, y de otra el característico procedimiento generalmente adoptado para imponer los colores, producir los efectos del claro-oscuro, y lograr el brillo y relieve de los dorados en nimbos, fimbrias, brocados, tisúes y todos los objetos del mobiliario, en que resplandecian la plata y el oro.

No se halla, pues, desasida el Arca sepulcral de San Isidro, de esta universal cuanto imperiosa tradicion del tecnicismo artístico de la Edad-media, y sin embargo, ofrece en su disposicion muy notables diferencias, que solicitan la atencion de los doctos. Su exámen nos pone en efecto de relieve que no ya sólo se apartaba su autor de aquel primer procedimiento recomendado en el siglo XI con tanta eficacia por el athonita Manuel Pansélinos, como pri-

---

(1) *Guide de la Peinture*, págs. 26 y 27.—No creemos ocioso añadir respecto de este peregrino libro que, segun declaracion de su editor, Mr. Didron, lo obtuvo éste durante su viaje á Grecia de uno de los más calificados maestros del monasterio de Esphigmenu, llamado Joasapl., depositario de la primitiva tradicion pictórica de la escuela *aghioi ita* ó *athonita*, conservada religiosamente hasta nuestros dias por los pintores griegos (*Introduccion*, pág. 20).

(2) Vassari, 1.ª Parte, cap. XX,—Pacheco, lib. III, cap. II.

(3) Pacheco, *Arte de la Pintura*, cap. II citado.

(4) *Ordenanzas de Sevilla*, II.ª Parte, *Titulo de los Pintores*, fól. 163 v. de la edicion de 1632.

mera preparacion de la tabla, sino que abandonaba tambien, ó mejor dicho, aspiró á perfeccionar la práctica de los pintores viejos de Italia y de los que en España los imitaron, respecto de la aplicacion del lienzo que servia para establecer el plano general, sobre que asentaba el verdadero aparejo de la pintura.

Ensamblados perfectamente los tablones, que forman el Arca sepulcral, establécese en ella, por medio del uso de la garlopa, una superficie análoga, así para sus frentes y costados, como para el Palus ó plano inclinado de la cubierta. Adhiriéndose á todas sus fases tan íntimamente que llega á constituir con ella un solo cuerpo, revístela en su totalidad un grueso y fuerte pergamino, de extremada consistencia, el cual hubo sin duda de ser aplicado allí bastante humedecido, segun la tirantez y tersura que todavía presenta (1). Pudo el autor haber ejecutado su obra, dada esta primera preparacion, á la manera que los pintores en pergamino, vulgarmente apellidados *iluminadores*, realizaban á la sazon las miniaturas de los códices litúrgicos y literarios, segun han tenido repetida ocasion de ver los discretos lectores del Museo Español de Antigüedades, principalmente en el estudio de los magníficos códices del Rey Sabio. Prefiriendo no obstante, la *pintura al temple*, siguió el ejemplo de los pintores en tabla para disponer de un modo conveniente los respectivos cuadros, trazados por la orla general en su lugar descrita, la cual asentaba inmediatamente sobre el pergamino; y no sin dar acaso una mano general con un mordiente al propósito para recibir el aparejo, imponíale éste por medio de repetidos baños de yeso y cola, los cuales fueron sucesivamente formando como una lámina dura y por extremo compacta, cuyo espesor excede quizás de un milímetro. Cubria esta primera capa de la preparacion, brillante por su blancura, otra segunda muy más delgada, aunque no ménos consistente, que ofreciendo, al hermanarse con aquella, una tinta anteada, nos inclina á creer que se mezcló ya en ella con el yeso el ocre, ó tal vez la siena, sustituyendo á la cola fuerte ó de retal la de pergamino, si ya no es que en lugar de una ú otra hubo de emplearse el huevo ó el jabon, procedimientos habituales desde los siglos precedentes (2).—Como quiera, complétase del modo indicado el aparejo ó preparacion, que, adaptado al pergamino cual primera base de la pitura del Arca sepulcral, creyó indispensable el pintor del siglo xiv para realizarla; y como no se habrá ocultado á los eruditos lectores del Museo, sin introducirse una total innovacion en el sistema general de las preparaciones del *temple en tabla*, habíase intentado en ella, con extremada fortuna, una muy significativa variante, no estéril en verdad para la ejecucion de la obra pictórica propiamente dicha.

Investigando, despues del exámen técnico del aparejo industrial referido, la manera en que el autor de las representaciones de los milagros de San Isidro lleva á cabo estas pinturas, cúmplenos, en efecto, advertir que la segunda preparacion parece tener un fin trascendental respecto de las mismas. Dando por resultado un fondo comun, de que desaparecia la destemplanza del yeso, y dispuesta acaso para utilizarse en determinados tonos, hubieron sin duda de aplicarse á ella los cartones, tanto de la decoracion arquitectónica como de las figuras, cuando no estaba todavía del todo seca. Así, al pasar sobre los respectivos contornos un estilo ó punzon para trasferirlos á la tabla, en sus respectivos planos, en vez de producirse una raya seca y angulosa que rompiera la superficie, lográbase una huella dulce y grasa, que sin maltratar el aparejo, daba razon cumplida de los objetos diseñados en dichos cartones. Trasladada en tal forma la composicion y fijada la colocacion de los detalles, fué ya hacedero al pintor seguir, sin vacilacion ni arrepentimientos, contornos y dintornos con líneas más ó ménos acentuadas, trazadas en general por medio de tintas oscuras, que siguen en comun la huella del estilo, si bien en los extremos (cabezas y manos) aspiran á cierta libertad con líneas demasiado negruzcas y no del todo apacibles. Impónese el color por punto general como á manera de baños, aguadas ó veladuras, en carnes y paños, y determínanse las medias tintas y los oscuros con repetidos toques, que parecen aspirar al logro de un modelado más sentido y ambicionado que logrado y discernido (3): los colores, reducidos principalmente al azul (índigo), al verde-tierra, al rojo-vermillon (minio),

(1) Se ha dicho indiferentemente que el Arca sepulcral de San Isidro se hallaba *forrada por una piel ó pergamino*. No es ciertamente lo mismo, como desde luego advertirán los lectores, sobre todo al reconocer su tecnicismo artístico-industrial en la forma que lo hacemos. La pintura sobre *cuero* no carece en verdad de monumentos durante la Edad-media, así en nuestra España como fuera de ella.—Entre otros, posteriores al Arca de San Isidro que pudiéramos recordar, nos contentaremos con citar las pinturas, ya muy famosas, que guarda la Alhambra de Granada en su magnífica tarbea, intitulada modernamente *Sala de Justicia*, dignas de mucha estima y de maduro estudio. Adelante mencionaremos otros monumentos de más estrecha analogía con el que vamos examinando.

(2) Puede consultarse al propósito la *Guía de la Pintura* del athonita Manuel Pansélinos de Thesalónica, oportunamente citada, 1.ª Parte.

(3) Aunque no conformándose del todo con este procedimiento que nos revelan las pinturas del Arca sepulcral de San Isidro, notó ya en el siglo xvi el diligente Francisco Pacheco que los pintores viejos, esto es, los continuadores de Cimabúe y Giotto, perfiladas ó dibujadas ya sus obras, metian luégo sus colores limpiamente, carnes y ropas con variedad, y oscurecian con sus medias tintas en seco á la manera de las aguadas y despues iban apretando

á la púrpura y al amarillo, brillan y se armonizan conforme á los principios universalmente respetados de la escala cromática, mostrándose una vez más el predominio de la tradicion pictórica, alimentada y fortalecida sin trégua por las enseñazas de las disciplinas liberales.

Tales son, en nuestro juicio, los rasgos que más directa y cumplidamente caracterizan los procedimientos artístico-industriales de las pinturas *al temple*, que decoran el Arca sepulcral de San Isidro. Respetadas en ellas las tradiciones técnicas derivadas de la antigüedad clásica por el no dudoso camino que dejamos señalado, dánnos, sin embargo, inequívoco testimonio de que no renunciaba el arte cultivado por nuestros mayores á ensayar y utilizar convenientemente nuevos procedimientos industriales, para dar mayor duracion y brillo á sus producciones. Revelando en efecto, una perfeccion nada comun, así en la disposicion del pergamino que sirve de base á la preparacion pictórica, como en la preparacion misma, ejecutada con admirable acierto, adúnanse en verdad todos estos medios con los que más directamente atañen á la manifestacion artística, contribuyendo eficazmente á confirmar la idea que respecto de la época á que el monumento fué debido, hemos anunciado.—Pudiera acaso llevarnos la misma peregrinidad del referido procedimiento á intentar una investigacion más ó ménos luminosa sobre su aplicacion y su orígen, no careciendo de análogos ejemplos en nuestras artes industriales y poseyendo todavia otros monumentos de igual naturaleza (1). Nuestros entendidos lectores, dada la extension que ha tomado necesariamente el presente estudio, no llevarán á mal que abreviando en lo posible, nos contentemos con cerrar esta parte de la *Monografía* del Arca sepulcral de San Isidro, añadiendo que cualquiera que sea el orígen de la mencionada innovacion industrial, y cualquiera que sea igualmente el camino hecho por ella hasta llegar al siglo xiv, para ser aplicada en la forma y con el resultado que arriba queda expuesto, no cabe dudar, quilatadas las expresadas circunstancias, que no era el Arca en cuestion el primer monumento, donde sustituyendo el pergamino al delgado lienzo de los viejos pintores de Italia, que habian modificado en este punto las prescripciones tradicionales recogidas en el siglo xi por Manuel Pansélinos, servia aquél de fundamento á la preparacion de la *pintura al temple* ejecutada *en tabla*. La extremada pulcritud, con que se hallan realizadas las operaciones referidas, presupone una experiencia jamás alcanzada sin una inteligente práctica; y fuera, por tanto, pretension tan indiscreta como temeraria, la que tuviese por objeto el presentar el Arca sepulcral de San Isidro cual obra única en este concepto, enlazada como se halla y áun identificada del todo, segun ha mostrado su exámen artístico-arqueológico, con los progresos y conquistas realizadas ya en nuestro suelo, al terminar la xiii.ª ó comenzar la mencionada centuria xiv.ª en las esferas mayores de las artes.

VI.

Ha tenido por objeto el estudio hasta aquí realizado, no ya sólo combatir y desvanecer los errores en que han caido los escritores madrileños, que mencionaron ó pretendieron juzgar el Arca sepulcral de San Isidro, sino reconocer tambien, bajo la doble relacion del arte y de la industria, su verdadera significacion é importancia en la historia de la cultura española. Probada queda, en nuestro sentir, hasta donde es posible en este linaje de investigaciones, por una parte la ninguna razon de los que empleando toda suerte de agudezas y subterfugios y desconociendo las enseñanzas, tan ingénuas como eficaces, de los documentos históricos y de las obras artísticas, han

---

con los oscuros más fuertes hasta dejarlas en su perfeccion.» «Esto (añade) se hacia en seco, en pared, en lienzos (sargas) ó *sobre tablas*, y era lo más usado» *(Arte de la Pintura*, lib. iii, cap. ii). Como se ve, no anda muy distante de este sistema el que hemos encontrado en la decoracion pictórica del Arca, que estudiamos.

(1) Aun cuando el sitio, donde se conserva en la capilla del Sagrario de la catedral de Palencia, dada la excesiva altura, no consiente un exámen tan exacto como se hubiera menester, así para juzgar de su mérito artístico como del tecnicismo empleado en su ejecucion, nos conceptuamos en el deber de mencionar en este sitio el *Arca sepulcral* ó *Arcon funerario* de la infanta doña Urraca, citado por el diligente Pulgar en sus *Anales seculares y eclesiásticos de Palencia*, y por el laborioso Ponz en su *Viaje de España*. De las indicaciones de estos escritores parece deducirse que se hermana con el Arca sepulcral de San Isidro. Nuestro entendido amigo y compañero don José Escribá de Romaní, marqués de Monistrol, anunció en la del *Arcon ojival del siglo XV*, citada arriba, que «veria tan precioso cofre la luz pública con su correspondiente *Monografía* en este Museo de Antigüedades» (t. ii, pág. 279). Mucho le agradecerán los estudiosos (y más lo celebraremos nosotros) que se resuelva á cumplir su empeñada palabra: si tal hiciera, quedarian disipadas las dudas que hoy abrigamos, respecto del procedimiento técnico adoptado para la ejecucion de este monumento.

persistido, con interesados fines, en que no ha jugado poco la propia vanidad, en suponer que es este monumento, debido indefectiblemente al siglo XIV, el primitivo sepulcro de San Isidro, y por otra la no mejor fundada hipótesis de los que, sin mayor conocimiento de los sucesivos desarrollos del arte en nuestro suelo, pretendieron traer su construccion y su pintura al reinado de los Reyes Católicos (1). La ordenada cuanto sencilla exposicion de los hechos, por lo que al primer monumento funerario del Patrono de Madrid concernia, nos ha permitido caminar segura y desembarazadamente hasta fines del siglo XIII, sin perder de vista aquel *sepulcrum lapideum*, aquella *pulcra humanae gloriae sedes*, aquel *novus mauseolus* que hallamos al fin, corriendo ya el siglo XIV, sustituido por la *tumba* de madera, objeto exclusivo de la presente *Monografía*. Examinada ésta bajo multiplicadas relaciones, hemos procurado ilustrar y justificar, con las enseñanzas que en ella nos ministran tanto los elementos artísticos como los arqueológicos ó industriales, el concepto inspirado por su mérito, cual monumento pictórico, y la legitimidad de los títulos que le conquistan lugar señalado en la historia de las artes pátrias. Probada su identidad como objeto destinado por el amor y la devocion del pueblo madrileño á custodiar el cuerpo incorrupto de su venerado Patrono, no escasean por cierto, desde la misma centuria XIV.ª, los testimonios que acreditan su existencia y conservacion en la capilla *(catacumba)*, consagrada en la Iglesia parroquial de San Andrés al mismo Santo; testimonios que nos revelan por otra parte las causas del doloroso estado, en que se ha trasmitido á los tiempos modernos.

Como nos enseñan los himnos litúrgicos, citados arriba, excediendo de los límites municipales, habia cundido la fama de los milagros del Patrono de Madrid á las más apartadas regiones de la Península; y reyes, magnates, magistrados y fieles solicitaban al par ante su *tumba* el favor divino (2). Entre los hechos posteriores á la formacion de estos himnos, y que prueban dentro del siglo XIV que léjos de entibiarse, tomaba grandes creces aquella devocion general, bien será recordar aquí el que se refiere á doña Juana Manuel, esposa de Enrique II.—Fama es, efectivamente, entre los escritores que procuraron ilustrar las piadosas memorias de San Isidro, que movida de profunda devocion hácia el Santo aquella ilustre señora, á cuyo padre habia cabido en suerte, durante el tiempo de las tutorías de Alfonso XI, la gobernacion de Madrid y sus tierras, habia ambicionado desde la niñez poseer alguna parte de su cuerpo, como preciosisima reliquia: añaden los mismos narradores que, asentada ya en el trono, quiso ver cumplido su deseo, apoderándose del antebrazo derecho *(rescissum à cubito brachium dexterum)*; «al punto (prosiguen) sintióse asaltada de un doloroso accidente, de que no se vió libre hasta que volvió á ser colocado el brazo en el arca junto al santo cuerpo (3).» No cabe duda, pues, admitida la autenticidad del hecho, aunque no fijada su fecha, que habiendo subido al trono Enrique II en 1369, trás el fratricidio de Montiel, y pasada de esta vida su mujer doña Juana en 1381, proseguia excitando en este período la veneracion general el cuerpo de San Isidro, habiendo dado tal vez ocasion el frustrado intento de la reina, no único, en verdad, respecto del anhelo de cercenar tan preciada reliquia (4), para extremarse en su custodia, con daño del ARCA, considerada cual monumento artístico.

---

(1) Aunque, verificado ya el estudio del ARCA, es realmente ocioso todo trabajo en este punto, no será impertinente el consignar aquí que los fundamentos de esta opinion no pueden ser más frágiles y gratuitos. El diligente don Juan Antonio Pellicer, que la contrapuso á la ya combatida del doctor Rosell, partia en efecto de una hipótesi á todas luces inadmisible, ó mejor diciendo, de todo punto falsa. Habíase asegurado que el ARCA SEPULCRAL tenia pintados en el interior unos escudos de *castillos y leones:* Pellicer, no habiendo verificado por sí el exámen del monumento, no osó negar esta afirmacion, y de supuesto en supuesto escribia refiriéndose á Isabel I y Fernando V: «Lo cierto es que los Reyes hicieron varias obras [en la parroquia de San Andrés]. Con motivo de estar hospedados en las casas de don Pero Laso de Castilla, que eran donde ahora las del duque del Infantado, les servia esta parroquia de Capilla real, y por ser tan antigua, la reedificaron alargándola por los piés para incluir dentro de ella la sepultura de San Isidro, que estaba fuera en el cementerio. Quizá entónces se quitó del cuerpo de la Iglesia el sepulcro del Santo, y colocándole en la capilla pequeña se le labró la *tumba historiada*, con intervencion de Madrid; y por eso se verian mezclados los escudos de las armas reales y los suyos» *(Discurso sobre varias antiguedades de Madrid*, pág. 107). Con asegurar, como queda indicado, que no existen, ni han existido nunca tales escudos de *leones y castillos*, ni dentro ni fuera del ARCA SEPULCRAL, bastará para desbaratar la opinion en que este falso supuesto se funda. Pellicer pecaba, sin embargo, de crédulo, por carecer de toda idea fundamental, respecto de la historia general de las artes, no apareciendo más iniciado en lo tocante á las españolas.

(2) El himno que nos dió noticia de este hecho es el mismo citado arriba, coetáneo en nuestro sentir del ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO. Su estrofa VII.ª está concebida del siguiente modo:

Jam Reges, duces, judices,
jam fidelis Ecclesia,
genuflectuntur supplices
pro Summi Regis gloria,
qui justos amat simplices,
miraque praestat praemia.

(3) *Analecta ex Hispanico Fr. Iacobi Bleda*, núm. 54 del *Acta S. Isidori*;—Rosell, *Disertacion histórica*, cap. XIV.

(4) El diligente Juan Diácono cuenta entre los primeros milagros obrados por el cuerpo santo, realizada ya su traslacion á la Iglesia de San Andrés, el hecho de haberle cortado un racionero de la basílica de Santa María, llamado Pedro García, algunos cabellos, para guardarlos entre las reliquias de la

En 4 de Mayo de 1421 era solemnemente sacado del ARCA el cuerpo santo, á presencia del clero y de los principales vecinos de la villa, siendo despues colocado *in locum priorem*, con no menor respeto; y cinco años despues, ya en 27 de Abril de 1426, apremiados los madrileños de larga y angustiosa sequía, tornaban á impetrar la intercesion de su Patrono, sacándole nuevamente de la *caja* en que yacia dentro del ARCA, segun certificaba con igual fecha el presbítero Martin, autorizado al efecto: «Corpus Sanctissimi Confesoris Isidori (decia) *in sua clausum theca*, propter terrae aviditatem, de suo *mauseolo* extraxerunt.» Obtenido el impetrado beneficio, era restituido el cuerpo santo al ARCA SEPULCRAL, añadiendo el citado presbítero, en órden á su custodia: «Claves ipsius ARCAE commendantes, primam Capitulo clericorum, secundam Didaco de Bargas (sic), tertiam Fernando de Bargas (sic), quartam Roderico Martini Cordubensi, quintam Martino Sancii, clerico.» Innegable es, por tanto, que durante el primer tercio del siglo XV, no solamente el Cabildo de los clérigos, sino tambien el Concejo de los ciudadanos y el Órden de los caballeros tenian una parte activa en la custodia de San Isidro, encerrándose su cuerpo bajo cinco distintas llaves (1).—Pero ¿eran éstas parte de las seis pesadas y muy groseras que hoy ostenta el ARCA y que tan grande estrago han producido en la decoracion pictórica del monumento?...

Entre los documentos fehacientes que hacen expresa mencion del ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, merecen, sin duda, la preferencia los que se refieren á las visitas eclesiásticas, relacionadas con la misma.—Es, sin duda, de extremado interés en este concepto la girada en 21 de Junio de 1504 por el bachiller Juan de Centenera, arcipreste de Maqueda y visitador de los arcedianazgos de Madrid y Guadalajara, por el cardenal Cisneros.—El bachiller, deseando reconocer el cuerpo del Santo, hallóle guardado en una muy grande tumba, que el vulgo apellidaba [ARCA] DE SAN ISIDRO, colocada al lado del Evangelio, en su propia capilla.—Estaba esta tumba pintada en los cuatro frentes de su exterior, y representaban sus pinturas muchos milagros del predicho Santo. Cerrábanla cuatro llaves, guardadas á la sazon por el cura párroco, por doña María, mujer de Juan de Luxan, Juan de Vargas y Juan Ruiz de Tapia. Habia dentro de aquella ARCA otra menor, con una sola llave, que tenia en su poder el honrado Garci Alvarez, beneficiado de la misma Iglesia, y encerrábase en esta segunda *arca* el cuerpo del Patron de Madrid, envuelto en un sutil paño de seda blanco y cubierto con otro de escarlata. El cuerpo aparecia íntegro, á excepcion del antebrazo derecho, que se hallaba separado (2). Sesenta y tres años adelante, mediado ya el mes de Julio, hacia análoga visita don Gomez Tello de Giron, gobernador del arzobispado de Toledo: el ARCA SEPULCRAL no ocupaba ya el sitio que en 1504. Proyectada su colocacion desde 1544 por el arzobispo de Toledo don Juan Tavera y el obispo de Plasencia don Diego de Vargas, bajo un magnífico arco que debia construirse al propósito en el muro que separaba la Iglesia parroquial de la capilla de los Vargas, habíanse suscitado á este pensamiento, cuyo fin era que fuese el cuerpo santo adorado al par desde la Iglesia y la capilla, insuperables obstáculos (3). Desistiendo de la empresa, contentá-

---

misma Iglesia. Llevólos García á su casa y púsolos en una ventana con ánimo de cumplir al siguiente dia su intento; mas al lavarse las manos para cenar, sintióse acometido de dolor de corazon, ansiedad y perturbacion mental, que le pusieron en grave conflicto. Era el racionero hombre discreto y literato, y conoció luégo la causa de aquel extraño accidente, que le sobrevenia por haber retenido en su casa las reliquias del Santo. En el acto, pues, tomó los cabellos, y llevándolos con reverencia y temor á la Iglesia de Santa María Vírgen, *super altare in arcella decentissima colocavit, honorifice servandas* [eas reliquias] (*Vita Sancti Isidori*, cap. II, núm. 12). Adelante indicaremos otros conatos de piadosos despojos, no tan afortunados y suficientes sin embargo para comprobar la devocion excitada en todos tiempos por el cuerpo incorrupto de San Isidro. No se olvide entre tanto cuanto hemos tenido ocasion de observar en otras *Monografías* sobre las arquetas y arquillas-relicarios, ofrendadas en los sagrados altares para comprender el hecho narrado por Juan Diácono.

(1) Debemos advertir aquí, para no inducir á nuestros lectores en error, que de las cinco llaves de que en este documento se habla, correspondian cuatro al ARCA SEPULCRAL y una á la *caja (theca)* en que se encerraba el cadáver, pues como veremos en la relacion de la visita, girada al comenzar del siglo XVI por órden del cardenal don Fr. Francisco Ximenez de Cisneros, sólo se contaban entónces las expresadas cinco llaves en las dos arcas. La última de las mencionadas en 1426, puesta al cuidado del clérigo Martin Sanchez, era indubitablemente la del arca interior: en 1504 se confiaba tambien la llave de la misma *theca* á uno de los clérigos beneficiados de aquella Iglesia, como veremos luégo.

(2) Bleda ofrece una larga relacion de esta visita en el lib. V, cap. XIV de la *Vita Sancti Isidori Agricolae*, que extractaron Heschenio y Papebrochio en su *Acta Sanctorum*, t. III, pág. 526, col. 2.ª, declarando que el brazo «rescissum á cubito,» era el derecho, *brachium dexterum*. El canónigo Rosell tradujo, no obstante, este pasaje, diciendo: «En la cual (arca, cuya llave tenia el beneficiado Garci Alvarez) está dicho cuerpo santo entero en hueso y carne, salvo el *brazo siniestro despegado del cuerpo*, etc.» (*Disertacion histórica*, saepe citata, pág. 140). Nos detenemos en este pormenor, porque demuestra que no siempre es un empeño, contraido más por tenacidad que por amor á la verdad histórica, fiador de la templanza que conduce al acierto; y en los opúsculos del canónigo de San Isidro no escasean estos descuidos y contradicciones, algunos de los cuales han dado motivo á levantar verdaderos castillos en el aire, como luégo veremos

(3) Al referirse por Bleda, y los que le copian, estos hechos, se indica que el ARCA SEPULCRAL con el cuerpo santo existió en el llamado *Ochavo de la capilla mayor de San Andrés* con mucha *más decencia y autoridad* que en su antigua capilla, demolida para construir la llamada del *Obispo*, hoy independiente de la parroquia. Estas indicaciones suscitan la duda de si la *catacumba ó sacellum* del siglo XIV fué ó no destruida con dicho propósito, y si ocupó realmente parte del área de la *Capilla del Obispo*. La diligencia del doctor Rosell no alcanzó á disipar estas dudas, segun declara en su *Disertacion histórica*, pág. 149.

banse al cabo clero y patronos con abrir en el muro del camarin un profundo nicho para colocar en él perpétuamente el ARCA, obra que era ejecutada, tal como hoy la vemos, en 1445 (1). Hallaba, pues, en tal manera el gobernador del Arzobispado el monumento funerario de San Isidro en 1567: reconocido el exterior de la *tumba*, que cerraban las cuatro llaves de 1504, fijábase el visitador más principalmente en la *caja*, que contenia en el interior el cuerpo incorrupto, bajo una sola cerradura. Guarnecida de cuero colorado, claveteada de tachuelas doradas, y cubierta de un paño de zaharran de oro y sedas de colores, no parecia ser ya la antigua *theca*, examinada en 1426 por el Cabildo eclesiástico, los hijos-dalgo y ciudadanos de Madrid: el cuerpo de San Isidro, en vez de la escarlata y el paño de seda blanco, que en 1504 le servia de sudario, mostrábase «envuelto en un lienzo delgado blanco, á manera de cendal, y otro de lino muy grueso, arrollado todo en una gran pieza de tafetan blanco.» Al lado de él encontraba don Gomez una *nómina* ó bolsa de raso encarnado, donde se guardaba un dedo del Santo (2). Limpiando esta caja con el mayor esmero, tornaban á colocar en ella el cuerpo del Labrador, encerrándola en el ARCA SEPULCRAL como ántes (3).

Hasta 1593 no hallamos noticia de otra visita análoga, bien que mucho más calificada y solemne, tanto por las personas que á ella concurrieron, como por el intento que la motivaba. Puesta en Madrid la corte de las Españas desde 1560 á 1562, habia labrado profundamente en el ánimo de Felipe II aquella misma devocion, que tan arraigada vivia desde el siglo XII en el corazon de los madrileños: rodeado Isidro de la aureola de santidad «que le habia discernido el amor de sus compatricios, nacia en magnates y prelados el pensamiento de impetrar la confirmacion suprema de Roma, sometiéndose á las prescripciones canónicas.—Felipe II, acompañado de próceres y obispos, visitaba en 7 de Marzo del referido año la *tumba* del Labrador, para comprobar la milagrosa integridad de su cuerpo santo» (4), y obtenidas las letras apostólicas de Clemente VIII, abríase bajo la autoridad del Cardenal-Arzobispo de Toledo, don Gaspar de Quiroga, aquel famoso proceso que iba á ratificar á la faz del mundo católico las piadosas creencias de tantas generaciones.—Los testigos llamados á declarar, respetables por su ancianidad y sus virtudes, manifestaban una y otra vez que el cuerpo incorrupto se habia guardado de tiempo inmemorial dentro de dos distintas cajas: una grande (decian) «pintada de milagros que ha hecho el Santo, que son muchos,» y otra, un tanto más pequeña, que era la que realmente encerraba los mortales despojos. El primero de los testigos, á la sazon prior de Santo Tomás, Fr. Diego Alderete, frisando ya con los sesenta y ocho años, afirmaba bajo juramento, que habia visto el 20 de Abril de 1593 «abierta la caja grande de cuatro llaves y cerraduras (el ARCA SEPULCRAL) y dentro della pintados una cruz y un castillo» (5). La piadosa curiosidad de Francisco Aldobrandino, sobrino de Clemente VIII, hacia abrir de nuevo, en 17 de Mayo de 1594, las precitadas arcas, en que no se habia hecho novedad alguna (6).

Debia en cambio presenciarlas muy radicales el siglo XVII, respecto de ambas arcas.—Beatificado Isidro, hacíasele ante todo en 1620 para sustituir al ARCA SEPULCRAL en tan solemne fiesta, una *urna de plata y oro*, que no esquivaron calificar los escritores coetáneos de obra preciosísima, asegurando que excedia su peso de diez y seis mil ducados

---

(1) Heschenio y Papebrochio, *Acta Sanctorum*, t. III, *Maii*, pág. 527, col. 2.ª

(2) Los escritores madrileños refieren que este dedo fué arrancado al Santo de un modo harto peregrino, durante el reinado de los Reyes Católicos. Visitando la reina Isabel I la *tumba* de Isidro, y abierta al propósito la caja interior que encerraba su cuerpo (dicen), «una de sus damas hizo ademan de besarle los piés, y con un bocado le arrancó uno de sus dedos que quiso llevársele por reliquia; pero no pudo salir de la Iglesia (añaden) hasta que lo devolvió» (Bleda y Quintana, saepe;—Rosell, *Disertacion histórica*, cap. XIV, pág. 174).—En la relacion de la visita de don Gomez Tello de Giron se dice, no obstante, que este dedo era de la mano.

(3) Bleda, lib. I, cap. XXXI;—Rosell, *Disertacion histórica*, pág. 195 y siguientes.

(4) Ad comprobandam miraculosam Sancti corporis integritatem (Bleda, *Analecta*, núm. 58).

(5) Esta formal declaracion del prior de Santo Tomás, aceptada y tenida por auténtica, es la que ha dado motivo á los graves errores que dejamos arriba indicados; pero si nosotros no disputamos la buena fé de Fr. Diego Alderete, no podemos pasar en silencio que la alucinacion, de que se halló poseido al declarar bajo juramento que habia visto en el interior del ARCA SEPULCRAL pintados una *cruz* y un *castillo*, sólo puede compararse á la ingenuidad con que el doctor Rosell quiso en su *Disertacion histórica* aprovecharse de semejante afirmacion, cayendo en una contradiccion inconcebible. Describiendo, en efecto, el ARCA SEPULCRAL á su manera, decia en la pág. 158: «Toda el ARCA por dentro está pintada de un color ó barniz encarnado, dado sobre la madera, sin aparejo alguno: la calidad del color, el haberse dado despues de quitadas algunas astillas, y otras observaciones, manifiestan ser obra sobrepuesta.» No manifiestan tal, pero el hecho es exacto. Más adelante, tropezando con las palabras del Prior Alderete (pág. 191 y siguientes), extraviado por el ahinco de ver en todo las huellas de Alfonso VIII y de su gratitud por el obsequio recibido de San Isidro en las Navas, empeñase en una penosa disquisicion, convirtiendo en armas reales la *cruz* y el *castillo* que el P. Alderete soñó ver pintados en la madera, que sólo cubre realmente un baño de color ó *barniz sin aparejo alguno*. Este olvido, inexplicable en todo caso, no deja de ser reprensible en quien sólo debió ceñirse á la verdad de los hechos; y el hecho incuestionable, tan claro como la luz del dia, es que el ARCA SEPULCRAL nunca estuvo pintada por dentro, siendo relativamente moderno el color *sin cuerpo ni aparejo* que la embadurna. Si el erudito Pellicer hubiera visto por sí esta pintura, sobre desbaratar sin trabajo alguno el castillo, levantado por el doctor Rosell, bajo la fé del Prior de Santo Tomás, respecto de los *escudos reales de Alfonso VIII* que su fantasía supuso en el ARCA, despues de haberla descrito con honrada sinceridad, no hubiera caido en la singular tentacion de atribuir los soñados *escudos reales* y con ellos el ARCA al reinado de Isabel I.

(6) *Acta S. Isidori, apud Heschenium et Papebrochium*, núm. 17.

y que hubiera montado su coste á más de treinta mil, si no la hicieran á sus expensas los plateros de la Villa (1). Para reemplazar la *caja interior*, construíase otra de madera, forrándola en su exterior de damasco carmesí, guarnecido de galones de oro claveteados de tachuelas de bronce, y cubriéndola en su interior de paños de oro y seda con flores matizadas. Para su uso, armábanla de visagras doradas de muy esmeradas labores, poniéndole dos vistosas cerraduras (2). Visitado entretanto el cuerpo del Patrono de Madrid con muy creciente devocion por reyes, prelados y magnates, y extraido una y otra vez de la nueva *Urna*, para llevarle en piadosas procesiones, tanto á los palacios reales como á los sitios frecuentados por los monarcas, segun habia sucedido en las postreras dolencias de Felipe III (3), llegaba el instante, en que su hijo Felipe IV concibiera el proyecto de construirle un grandioso panteon, que honrára la capital de España. No cupo á este príncipe la satisfaccion de verlo terminado, como ambicionaba, satisfaccion que estaba reservada á Cárlos II. En 15 de Mayo de 1669 era, en efecto, trasladado el cuerpo santo á la nueva Capilla, cuya gigantesca mole se levantaba poderosa, aunque no bella, al lado de la modesta Iglesia de San Andrés: veintitres años adelante, á 28 de Enero de 1692, celebrábase en esta capilla una nueva solemnidad, que testificaba una vez más de la piadosa devocion consagrada al Patrono de Madrid por los reyes de España. El referido Cárlos II, acompañado de su segunda mujer, doña Mariana de Neoburg, ofrendaba á San Isidro un arca funeraria, construida de nogal y guarnecida de vistosa filigrana de plata sobre fondo rosado, donde á pesar de su extremada riqueza, resaltan notablemente los extravíos del gusto decadente de aquella época (4). Destinada á custodiar el cuerpo dentro de la *Urna de plata*, desaparecia de la Capilla de San Isidro en 1692 la destinada en 1620 á llenar este fin, como habian desaparecido setenta años ántes el ARCA SEPULCRAL del siglo XIV y la *caja* interior forrada de *cuero colorado*, depositaria desde aquella edad de tan venerable reliquia. Por fortuna de las artes y de la historia pátria el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO hallaba salvador asilo en aquel mismo nicho, abierto en 1545 para custodia del cuerpo santo (5): en cambio hasta la memoria de la *caja de cuero* ha desaparecido por completo.

La historia de las vicisitudes por que ha pasado hasta nuestros dias el famosísimo cadáver de San Isidro, no cumple ya á los fines de la presente *Monografía*, por más que nos ofrezca cada dia más arraigada y ferviente, así en el pueblo de Madrid como en los reyes de España, la devocion inspirada por los prodigios obrados ante el sepulcro y y despues ante la tumba del Varon de Dios, desde el siglo XII. Los nombres de Felipe V, Fernando VI y Cárlos III se asocian á la historia del culto consagrado por el pueblo de Madrid á su reverenciado Patrono, tocando al último el galardon de haberlo llevado á su mayor lustre, trás la memorable expulsion de los jesuitas. Al comenzar el año de 1769, era en efecto trasladado al templo de San Francisco Javier «con magnífica y extraordinaria pompa» el cuerpo de San Isidro, con las reliquias del de su esposa Santa María de la Cabeza, trocando desde entónces aquella grandiosa Iglesia el nombre, con que la Compañía de Jesús la distinguia, por el del Patrono de Madrid, única advocacion que en nuestros dias conserva. Los cuerpos de San Isidro y Santa María se guardan y veneran, dentro de sus respectivas arcas sepulcrales, en el nicho principal del retablo mayor de la *Iglesia de San Isidro*.

---

(1) Bleda decia: «Occasione canonizationis pro qua instantissimè agebatur Romae, argentarii madritenses fecerunt Sancto Corpori praetiosissimam *Urnam*, cui ad sedecim ducatorum millia impensa sunt pro angenti aurique materia: quod nisi illi operam gratis contulissent, non fuisset triginta ducatorum millibus persolutum pratium.»

(2) Rosell declara que esta arca interior, hecha en 1630, se custodiaba en 1789 en la antesala del Cabildo de la Iglesia de San Isidro, dentro de otra pintada de color de caoba, ignorándose el paradero de la antigua (*Disertacion histórica*, pág. 197).

(3) Quintana, *Historia de las Antigüedades de Madrid*, lib. II, cap. XXXII; — Lope de Vega, *Relacion de las fiestas de la canonizacion de San Isidro*; — Bleda, lib. II, trat. II, cap. VIII.

(4) En vez de la única llave que tuvo la antigua *caja* de los tiempos medios, pusiéronse á esta ARCA hasta ocho cerraduras con sus respectivas llaves, que se depositaron por el órden siguiente: Primera, en el Juez protector de la Real Iglesia; segunda, en el teniente de capellan mayor; tercera, en el Cabildo de curas; cuarta, en el conde de Paredes; quinta, en los descendientes de la casa de Vargas; sexta, en el corregidor de Madrid; séptima, en el decano del Ayuntamiento; octava, en el secretario. El rey se reservó el derecho de una llave maestra, que abria todas las ocho cerraduras (Rosell, *Disertacion histórica*, pág. 200). El ARCA tiene en el exterior ocho aldabones y cinco remates de plata del gusto barroco, á la sazon dominante.

(5) Debemos consignar aquí una circunstancia, cuya explicacion se omite por todos los escritores y en todos los documentos del siglo XVII. Como verán los lectores por el diseño que acompaña á esta *Monografía*, cuéntanse en el ARCA SEPULCRAL, tal como ha llegado á nuestros dias, hasta seis cerraduras, tan toscas y groseras que son insuficientes para revelar la época en que fueron labradas. De las visitas giradas durante el siglo XVI, consta que sólo tenia, cuando se verificaron, las cuatro mencionadas en el primer tercio del siglo XV: ¿cuándo se pusieron, pues, las restantes? Observando atentamente las formas generales y la mano de obra, advertimos que la tercera y la quinta (la primera de las cuales está dorada) pueden suponerse obra de la segunda mitad del siglo XVII, y á esto nos incliuamos. Ahora bien; ¿con qué motivo se aumentaron, si ya el cuerpo santo habia desaparecido del ARCA SEPULCRAL en 1620? — La averiguacion es difícil, si no imposible, dado el abandono en que ha permanecido este precioso monumento. Las dos cerraduras indicadas contribuyeron, sin embargo, á aumentar la obra de la destruccion, no pareciendo sino que estaba jurada la ruina del ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO. Hoy no existen las llaves; pero los escudos de las cerraduras y los pasadores y visagras pregonan allí la irrespetuosa piedad de los que, por guardar el cuerpo, destruyeron el monumento de San Isidro.

CONCLUSION.

Llegamos al término de la tarea á que nos propusimos dar cima, al trazar el plan de la presente *Monografía*.— Tratándose de un monumento, no ya sólo interesante bajo el concepto de las creencias y de las tradiciones locales, que constituyen realmente la vida social y religiosa de los pueblos españoles durante los tiempos medios, sino tambien las no ménos importantes relaciones del arte y de la ciencia arqueológica, hemos aspirado á ofrecer á los discretos lectores del Museo Español de Antigüedades, avezados ya á este linaje de lecturas, la más cabal idea de su representacion histórica y de su mérito artístico, no olvidada tampoco su significacion industrial, dentro de nuestra privativa cultura y en relacion con la de los demás pueblos meridionales. No era ciertamente el Arca sepulcral de San Isidro Labrador, Patrono de Madrid, una antigualla desconocida: mencionada por todos los historiadores de la capital de España, y objeto de largas aunque no directas disertaciones, habia llamado repetidamente la atencion de los doctos desde el mismo instante en que sustituida en 1620 por otra más costosa, quedó alejada de la habitual contemplacion del pueblo madrileño. Primero la sincera cuanto reverente ingenuidad de los escritores agiógrafos, que sólo buscaron en ella un mero testimonio de la piedad y del amor consagrado por nuestros mayores al Varon de Dios, cuyo cadáver encerraba; despues el más erudito y poco templado anhelo de presentarla en apasionadas controversias, cual monumento fehaciente de insostenibles hipótesis, livianamente asentadas y tenazmente defendidas, apartando á los escritores mencionados del verdadero terreno de la investigacion, la esterilizaron y extraviaron dolorosamente, llenándola de contradicciones y tinieblas. Ni la historia del arte, aunque alardearon de pedirle sus enseñanzas (1), ni la ciencia arqueológica, cuya eficacia desconocian, les habian prestado luz alguna, en órden á la verdadera edad á que pertenecia, forzándonos en consecuencia á echar nuevos y más sólidos fundamentos á su estudio, si habíamos de obtener del mismo el resultado apetecido.

No es á dicha tal nuestra presuncion que supongamos haber tocado, en el vário concepto en que lo hemos realizado, los últimos ápices de la oportunidad y del acierto. Considerando como punto capital de la presente *Monografía* la determinacion de la época artística, en que fué el Arca sepulcral ejecutada, hemos consagrado á esta parte del estudio todas nuestras fuerzas, poniendo al par en contribucion los avisos y doctas advertencias de los historiadores de las artes, los ejemplos de los monumentos arquitectónicos y pictóricos, debidos á los siglos XII, XIII y XIV, las enseñanzas que nos brindan las costumbres populares en órden á la indumentaria, y finalmente las interesantes prácticas de las diferentes industrias que constituyen el tecnicismo de la *pintura en tabla*, durante la Edad-media. Con todos estos eficaces auxilios, felizmente hermanados para un solo fin, fácil nos ha sido, en nuestra indicada tarea, el desasirnos de las interesadas opiniones, que pugnaban arbitrariamente por colocar este precioso monumento de la pintura española ya en los primeros dias del siglo XIII, ya en los últimos del XV, señalándole al cabo su verdadero lugar histórico en los últimos dias del siglo XIII, ó más bien acaso en las primeras decadas del XIV.

Obtenido este resultado, no nos cabe dudar, que no es del todo estéril el presente trabajo para la historia de las artes pátrias, á cuya ilustracion hemos procurado contribuir en cuantos llevamos dados á luz en este Museo de Antigüedades. Reflejando vivamente las representaciones que exornan el Arca sepulcral de San Isidro, bajo el principal concepto del arte, aquel extraordinario movimiento que iniciado en el suelo de Italia, se refleja poderosamente en el español durante la gloriosa edad del Rey Sabio, vienen realmente á derramar con su exámen no escasa luz en la historia de nuestra pintura, vindicando una vez más al siglo XIV de las injustas, cuanto duras acusaciones,

---

(1) El tantas veces citado don Manuel Rosell, anhelando sin duda autorizar sus erradas pretensiones sobre la antiguedad del Arca sepulcral, con el voto de personas peritas, dió á luz en su *Apología*, núm. 49, unas notas en que, refiriéndose á «un profesor de las nobles artes del dibuxo, instruido en su historia y observador de obras antiguas,» pretendió probar la supuesta antigüedad del Arca sepulcral, declarando que «correspondia á los tiempos del Rey don Alonso el Noble de Castilla,» no solamente el expresado monumento, mas tambien los leones sobre que se halla colocado. El estudio que llevamos hecho nos excusa de toda refutacion en lo tocante al Arca, bastándonos observar respecto de los leones, que el profesor á que Rosell aludia no se habia fijado en este linaje de representaciones heráldicas durante los siglos XII, XIII y XIV, cuando tal parecer aventuraba. La verdad es que por los años de 1791, en que consultó el muy diligente don Manuel Rosell al profesor de las nobles artes del dibujo, que cita, no se habian dado grandes pasos en la investigacion de la historia de las artes españolas durante la Edad-media, y que los más doctos cultivadores de ellas, tales como Llaguno, Ponz, Bosarte y Cean Bermudez, etc., desdeñando tristemente las obras de la expresada edad, carecian de verdadera luz para resolver este linaje de cuestiones.

con que la incuria de los que se han tenido por eruditos le ha condenado hasta nuestros dias al más doloroso menosprecio. Obra *historiada*, como se apellidaron constantemente cuantos objetos del mobiliario, así profano como sagrado, eran decorados con pinturas, grafidos ó relieves que figuraban acciones humanas ó hechos milagrosos, señala y determina en el desarrollo de nuestra civilizacion un momento de sumo interés, hasta ahora nada ó muy poco estudiado, lo cual ha esforzado en nosotros el empeño de cimentar su exámen con las multiplicadas enseñanzas de la arqueología y de la historia, para no extraviarnos en inútiles ó impertinentes digresiones. Dado á principios de la XIV.ª centuria, tan insigne ejemplo de *pintura en tabla*, cuya estimacion acrecientan indubitablemente la notable perfeccion del procedimiento industrial de su peculiar preparacion y la no ménos peregrina manera de su ejecucion, medios ambos que constituyen un verdadero progreso en el tecnicismo pictórico, —no es por cierto de maravillar que, áun prescindiendo del fructuoso y cada vez más activo comercio entre España é Italia en todo el referido siglo, llegára este á sus postreros dias, produciendo *pinturas en tabla* tan dignas de aprecio como las que, al lado de otras muchas de no menor mérito, componen el magnífico *Tríptico-relicario* del célebre Monasterio de Piedra, que posee hoy la Academia de la Historia, y se halla destinado, como el ARCA SEPULCRAL DE SAN ISIDRO, á ilustrar el MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES. Fácil es, finalmente, que en los pormenores del estudio, á que ponen fin estas palabras, hayamos tropezado con frecuencia en el error, recorriendo un camino, donde apenas se descubren seguras huellas: como quiera, sobre contar ahora, cual lo tuvimos siempre de costumbre, con la indulgencia de los hombres doctos, abrigamos la esperanza de que en lo granado y sustancial de la presente *Monografía* no han de ser rechazados, como impertinentes ni temerarios nuestros pobres juicios.

LÁPIDAS INÉDITAS;

POR

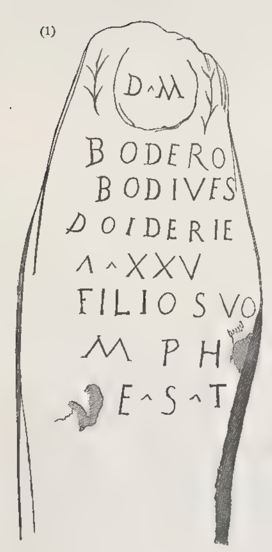
DON FIDEL FITA,

CORRESPONDIENTE DE LAS ACADEMIAS ESPAÑOLA Y DE LA HISTORIA

I.

LÁPIDA DE SORRIBA.

(1)



Nueve leguas al N. N. E. de Leon, en el partido judicial de Riaño y término del pueblo de Sorriba, se levanta pintoresco el santuario de *Nuestra Señora de la Vega*, á cuyos piés se desliza el Gradéfes, cortando la izquierda márgen del caudaloso Ezla. Delante del santuario está una lápida de no escaso interés, que acaba de descubrir y copiar nuestro querido amigo é inspirado artista D. Ricardo Velazquez Bosco. Mide $0^{m},50$ de alto, por 0,32, en lo más ancho. Su figura es irregular, como que la piedra no ha recibido pulimento ninguno de la mano del hombre, aprovechando para abrir el letrero un antiguo *menhir*, cual se ve por el dibujo que ofrecemos.

Su inscripcion es del siglo III ó IV. En la parte alta las siglas funerarias aparecen dentro de un rudo círculo con sendas palmas á los lados. La interpreto así:

D(is) *M*(anibus). *Bodero Bodives Doiderie*, *a*(nnorum) *XXV*, *filio suo* *m*(onumentum) *p*(osuit). *H*(ic) [*s*(itus)] *e*(st). *S*(it) *t*(ibi) [*t*(erra) *l*(evis).]

Á los dioses Mánes.—Doiderie puso (este) *monumento á su hijo Bodero Bodiues, de 25 años. Aquí yace. Séate la tierra ligera.*

Los nombres de la dedicante y de su hijo son célticos. En gaël (2), DOID significa **mano;** AIRIDH, **brillante, egregio;** REIDH, **fino, pulido:** por donde es fácil interpretar, DOIDERIE, **la de las lindas manos;** y por derivacion ideal, como en el inglés *handsome*, **la bella** (3).

BODERO, dativo de BODERUS, sólo tiene del latin la desinencia gramatical. Corresponde al gaël BUADHAIRE, **conquistador, vencedor, animoso, guerrero.** Lo mismo denotan BUADHARG, BUADHAICHE, BUADHA, que como BUADHAIRE, salieron de BUADH, **valor** ó **virtud,** equivalente del griego ἀρετή y del latin *virtus*.

(1) Esta lápida se encuentra delante del santuario de la Virgen de la Vega, en término del pueblo de Sorriba, á nueve leguas de Leon y una ántes de las minas de Sabero, en la ribera de Gradéfes.

(2) *A dictionary of the gaëlic language*, Edinburg, 1828.—Le Gonidec, *Dictionnaire breton français*, etc., etc

(3) Así tambien DOIDGHEAL significa **la de blancas manos,** en inglés *whitehanded*, etc.

Finalmente, BODIVES en latin se diria *Bodi filius*, hijo de Bodo. VES (1) (pronúnciese *ues*) es el gaël UA, *prole*, *vástago*, con el que se avienen el EUZ breton, antepuesto al nombre y dándole fuerza de genitivo, y las terminaciones patronímicas del vascongado AZ, EZ, IZ, OZ, UZ, como *Eguílaz*, *Idiáquez*, *Arrangóniz*, *Araoz*, *Eguiluz*. Esta construccion tiene su ejemplar y fuente en la lengua sanskrita. El IVES de nuestra lápida corresponde al sanskrito ÊYAS. Así, por ejemplo, de DÂS, **esclayo**, sale DASÈYAS, **hijo de esclavo;** y esto mismo explica los apellidos *Petrejus* (hijo de Pedro), *Pompejus*, *Luccejus*, etc.

Resultan, pues, de nuestra lápida tres nombres propios, *Doiderie*, *Bodo* y *Bodero*, que nos revelan, orillas del Gradéfes, el hogar de una familia céltica. Y en efecto, todo aquel territorio comprendido entre el *Ezla* (2) y el *Cea* (3) pertenecia á los Ástures Orníacos, y de consiguiente era celta.

Este monumento romano de Sorriba no ha de estimarse único y solo en aquella poblacion. Otros es posible que aparezcan, si se desenvuelve con atencion su suelo. Por allí pasa la *vía de los peregrinos que iban á Santiago* (4), es decir, la romana, que saliendo de Santander *(Portus Victoriae)* y Reinosa *(Iuliobriga)*, tocaba en Brañosera (5) y en Velilla de Guardo *(Camarica)*, y faldeando las montañas de Astúrias llegaba casi derechamente á El Padron *(Iria Flavia)*. Esta es una de las vías que no figura en el Itinerario de Antonino, porque no corría su conservacion á cuenta del pueblo romano. Era el camino de los Cántabros, de los Ástures y de los Gallegos, que lo mantenían á sus expensas; por él venimos en conocimiento del que indican varias ciudades citadas en la *Tabla Ptolemáica*, tales como Οὔοιχα *(Boeza)*, en la provincia de Leon; y en la de Lugo, Ὕδατα Κολίντινα *(Villarquinte)*, Ὄκελον *(Quelle de Villajuste)* y Τούρριγα *(Dórrea)*. Con esta provincial se cruzaba la *via populi romani* en la poblacion que Ptolemeo nombra Ταλαμίνη, y el Itinerario de Antonino *Timalinum* (6). Bajo este supuesto, no sería difícil que en las inmediaciones de Sorriba *(Supraripa)* se vengan á encontrar los restos de la Ἰντερκατία, única ciudad de los Orníacos en las *Tablas* de Ptolemeo. Y lo autorizan á creer (por no traer á cuento nuestra lápida) la situacion de este lugar *sobre la ribera* y paso del Ezla, y las famosas minas de Sabero, que distan de allí una legua.

II.

LÁPIDA DE VALMIMBRE.

Limítrofes de los Ástures eran los Vaccéos, llegando á estar en la confluencia del Duero y el Ezla el punto más meridional que los dividia. No léjos de esta confluencia, y Duero arriba, se halla Zamora en la derecha del gran río; y áun más arriba, Toro á la misma parte. De Zamora *(Octodurum)* á Toro *(Albocella)* sobre la propia márgen, iba la *via populi romani*. La orilla opuesta no ha sido explorada todavía por los arqueólogos; y en ella, cerca del Duero y á igual distancia de ambas ciudades, está la poblacion de Bamba, ayuntamiento de Madridanos. Precisamente la linde de las antiguas jurisdicciones Taurina y Zamorense, es tambien la de Bamba; y en su término, en el sitio

(1) Afin al griego υἱός.

(2) *Extola* de la Edad-media, أشتلة de los árabes, *Ástura* de San Isidoro y de Paulo Orosio, *Stura* de Floro. — Véase mi *Epigrafía romana de Leon*, pág. 313.

(3) *Zela* del siglo IX. *Ibid.* 316.

(4) Madoz, *Diccion.*, art. SORRIBA.

(5) Así resulta de la carta-puebla que dió á Brañosera el buen conde Munio Núñez, en 15 de Octubre de 824: «et damus vobis terminos... per illam *civitatem antiquam*... et per illam *foce via* qua discurrunt Asturianos et Corneconos.» Muñoz (D. Tomás), *Coleccion de fueros municipales y cartas-pueblas*, I, 16. — La *ciudad antigua* es la Ὀκταουιόλλα cantábrica, de Ptolemeo, como bien ha notado en su mapa de *El Libro de Santoña* el Ilmo. Sr. D. Aureliano Fernandez-Guerra. Ástures eran los Orníacos, y Cántabros, los Corneconos.

(6) Otro camino travesero recuerda el Ravenate (IV, 45) desde *Luco Astorum* (Santa María de Lugo, cerca de Oviedo) hasta *Iria*. A *Iria*, pues, convergían los grandes caminos del Noroeste; y se trasluce la razon de haberse preferido aquél á otros puntos de Galicia, para sepulcro de Santiago.

que llaman Alquería de Valmimbre, á una legua de San Zóles, descubrió no há mucho y me comunicó el R. P. Francisco Butiñá, matemático insigne y eminente teólogo, la siguiente lápida:

ASTURIAE
CAPITONIS
F · MATERNAE
L · LVCRETIVS
OV . . . .
N . . . .
. . . .

Es de piedra berroqueña y sus caractéres del alto imperio. Mide 1^m,285, de elevacion, por 0,60, de ancho, y 0,385 de grueso. En la quinta línea el cognómen está enteramente gastado, á excepcion de las dos primeras letras; y de la línea siguiente, solamente se ve la letra primera. Interpreto:

Á Asturia Materna, hija de Capiton, Lucio Lucrecio Ov(iniano?), *de n*(acion.....?)

En las lápidas de Tarragona se presenta un *Lucio Numisio Oviniano, de la tribu Palatina* (1); y en las del territorio de Jaen hallamos á un *Nusatita*, de nacion *Tracio* (2); como igualmente, en otra del Museo Arqueológico Nacional, aparece *Cayo Valerio Avito «natione Thrax»* (3). El suelo en que vino á la luz, recuérdalo siempre con ternura el hombre, mayormente al borde del sepulcro y en tierra extranjera:

Et dulces moriens reminiscitur Argos!

III.

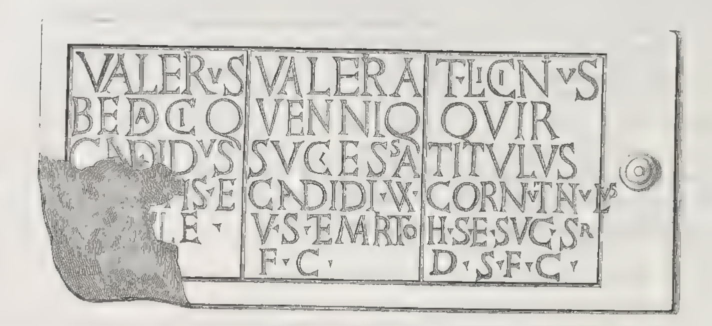
LÁPIDA DE MEDINACELI.

Con los Vaccéos confinaban los Arévacos, al Occidente. Dióles nombre el rio *Areva*, que se disputan hoy el *Eresma* de Segovia y (quizá con mayor razon) el *Adaja* de Ávila. Con efecto, en la confluencia de éste con *Riocavado* está la famosa villa de Arévalo, cuyo nombre provino seguramente del raudal que la baña. Los Arévacos lindaban por el Oriente con los Celtíberos; y en el punto mismo que partían lindes y se levantaba el arco romano, que áun subsiste, divisorio de gentes, sobre la *via populi romani* de Toledo á Zaragoza, estaba la célebre poblacion de *Ocilis*, tan renombrada en la guerra de Numancia. Los árabes la llamaron مدينة سليم Medinaceli.

Fuera del arco, al lado de la vía, alzábanse las ruinas de un monumento desconocido. La curiosidad hizo desenvolverlo, en el año anterior; encontrándose que era el panteon de una familia romana, de raza indígena. El respetable eclesiástico D. Román Andrés de la Pastora y D. Isidoro de Velasco, canónigo de Granada, ambos correspondientes de la Academia de la Historia, llevaron á cabo las excavaciones; y en la casa del primero (Medinaceli) se conserva la interesante inscripcion, que me complazco en dar á conocer por calco que tengo á la vista y me ha franqueado mi buen amigo D. Aureliano Fernandez-Guerra. Espúrias son las demás lápidas romanas que se atribuyen á Medinaceli (4).

(1) HÜBNER, *Inscriptiones Hisp. Lat.*, 4232.
(2) *Ibid.*, 3354.
(3) Ignoro si es inédita. No la cita Hübner.
(4) HÜBNER, página 28*, números 267* y 268*.

La nuestra es un mármol cuadrilongo, desportillado por la piqueta en uno de sus lados; y mide 1,10 de ancho por 0,46 de alto. El epígrafe se divide en tres compartimentos; y fuera de los boceles, hácia el lado derecho, ofrece esculpida una pátera. El símbolo correspondiente al otro lado, que es donde se halla la rotura, debe suponerse un símpulo.



1.ª *Valerius Bedaciq*(uum) *Candidus*..... *h*(ic) *s*(itus) *e*(st) *s*(it) *t*(ibi) *t*(erra) *le*(vis).

2.ª *Valeria Venniq*(uum) *Successa*, *Candidi uxor*, *v*(iva) *s*(ibi) *et marito f*(aciendum) *c*(uravit).

3.ª *T*(itus) *Licinius Quir*(ina) *Titulus Cornutanulus h*(ic) *s*(itus) *e*(st). *Suc*(cessa) *s*(oro)*r d*(e) *s*(uo) *f*(aciendum) *c*(uravit).

Interpreto:

1.ª Valerio Cándido....., de la gente Bedácica, yace aquí. Séate la tierra ligera.

2.ª Valeria Succesa, de la gente Vénnica, mujer de Cándido, cuidó de labrar para sí viva y para su marido este monumento.

3.ª Tito Licinio Título, de la tribu Quirina, Cornutánulo, aquí yace. Su hermana Succesa le labró de su propio dinero esta sepultura.

En las dos últimas líneas de la inscripcion primera, por donde se rompió la piedra, quedan sendas lagunas, difíciles de llenar ciertamente. Cuanto á la del cuarto renglon, no hay que pensar en un cognombre de Cándido, así porque habria ocupado toda la línea, como porque apénas resulta lugar para un apellido de cuatro letras; y cognombre tan breve no es de estilo. Más natural es suponer que faltan las dos primeras letras de *annorum* y la cifra numeral de la edad del difunto. En la última línea la E final, seguida de punto, tiene su simétrica en la C que termina cada una de las otras dos inscripciones; y así no seria extraño que la leyenda fuese S · T · T · LE, como en una lápida leonesa (1).

Valerio Cándido y su esposa Succesa hacen alarde, el uno de pertenecer á la gente *Bedácica*, y la otra á la *Vénnica*. ¿Qué gentes eran? Cuando la Direccion de Estadística nos dé un nomenclador perfecto, donde no sólo aparezcan las ciudades, villas y aldeas, sino los nombres de las cortijadas, barrios, despoblados, villares, etc., entónces será fácil resolver el problema, suscitado no sólo por esta, sino por infinitas inscripciones. Así, por ejemplo, en la importante lápida existente en el Museo Arqueológico Nacional, y publicada sucesivamente por Quadrado (2), Hübner (3) y

(1) *Epigrafía romana de la ciudad de Leon*, pág. 25: aquí se puso la leccion verdadera. — *Legio · VII · Gemina* (Leon), ap. Museo Español de Antigüedades, tom. I, pág. 466 donde, por equivocacion, el S · T · T · LE, se trocó en S. T. T. L. En el mismo descuido incurrió Hübner, 2686.
(2) *Recuerdos y bellezas de España*, IX, 29.
(3) 2707.

Amador de los Rios (1), encontramos citada la gente de los Pémbelos y la ciudad *Orgenomesca* (2), que tienen su correspondencia, segun el mapa del autor de *El Libro de Santoña*, en *Pembés* (valle de Camaleño, provincia de Santander) y en *Huergo*, al Occidente de Rivadesella, en la provincia de Astúrias. Esta piedra se halló en *Santo Tomás de Colliá*, en la misma region que Pembés y Huergo. De un modo análogo las gentes ó tribus indígenas, *Bedácica* y *Vénnica*, tendrían su asiento en la comarca de Medinaceli.

No ménos importante es el epitafio del hermano de Succesa, Tito Licinio Título de la tribu *Quirina*. A esta tribu hallábanse afiliadas no pocas ciudades de España, y nuestra inscripcion tiende á demostrar que lo estaba *Ocilis* ó Medinaceli. El sobrenombre *Cornutanulus*, aunque tiene afinidad con muchísimos nombres geográficos, *Cornoncillo*, *Cornon*, *Cornudella*, etc., nos parece meramente distintivo, y peculiar, de familia.

No cerraré estas líneas sin insistir algo más en los nombres célticos que en todas estas lápidas campean. Griegos y romanos, despreciando y llamando bárbaro todo lo que no eran ellos, apénas se dignaron trasmitirnos levísimas indicaciones sobre la lengua, religion y costumbres de los célticos hispanos. Puede decirse que todo el Occidente de España era suyo, dominando como dominaban la Cantábria, Astúrias y Galicia, la Lusitania y gran parte de la Bética. La ciencia epigráfica no se ha tomado en consideracion, como debiera, para llenar el vacío que nos dejaron los escritores de Grecia y Roma, é ilustrar los orígenes de la hermosa lengua castellana. Para ello, en nuestra opinion, importaría formar catálogos dobles de raíces y de terminaciones, expresivos de cuantas voces geográficas y gentilicias resulten, así de antiguos escritores, como de monumentos arqueológicos; inventariando asimismo aquellos nombres de localidad indescifrables todavía para el filólogo. Permítaseme, pues, completar el presente estudio con el de las dos primeras palabras de la inscripcion de Sorriba, comparándolas con otras semejantes de la region céltica.

Bodero Bodiues, que hemos interpretado *Bodero, hijo de Bodo*, son dos nombres que ofrecen la raíz **buadh**, sinónima del griego ἀρετή y del latino *virtus*. Derívanse de esta raíz, segun hemos dicho, con la significacion de *valiente* ó *vencedor*, **buadha**, **buadhaire**, **buadaiche**, **buadharg**, etc. Con este fundamento podemos estimar el valor filológico de infinitos nombres de deidades, personas, gentes y pueblos antiguos y modernos, que de otra suerte oimos sin comprender su significado. Una lápida encontrada por nuestro amigo el Excmo. é Ilmo. Sr. D. Eduardo Saavedra en Galicia, y que ha publicado recientemente la *Ephemeris epigraphica* de Berlin (3), afirma el culto que al dios *Bodo* tributaban los gallegos, áun cuando no faltaba quien, segun indica Strabon, los calificase de *ateos* (4):

DEO · BO
DO · VEIC
IVS · VO
TV · S · L · M

La coleccion riquísima de inscripciones de la España latina, publicada por Hübner, nos brinda con las siguientes divinidades célticas:

n. 2515. **Baudueaeiobrico**, en *Ginzo de Limia*, provincia de Orense.
2387. **Banderaeico?**, en *Santa Maria de Riveira de Pena*, distrito de Braga.
454. **Bandiarbariaico**, en *Capignia*, territorio de Idanha, en Portugal.
740. **Bandiaeapolosego**, en *Las Brozas*, provincia de Cáceres.
855. **Ban.....**, en *Malpartida*, de la misma provincia.

(1) *La Ilustracion de Madrid*, tom. II, núms. XII, 6, XVI, 13. —MPDM ‖ BOVIICIO BODE ‖ CIVES ORGNOM ‖ EX GENPEMB ‖ ELOR · VI · PV · MA ‖ LV POSVIT ‖ ..... , *Monumento puesto á los dioses Mánes. Lo puso Vipímalu á Bovecio, hijo de Bodecio, Orginomescitano, de la gente Pembélica.* En *Vipímalu* resalta la pronunciacion asturiana. La inscripcion, encerrada en unas líneas que forman como arco de herradura, y separados con rayas cada renglon, es toda de una mano. Al último no hay términos de sacar sentido, quebrada la piedra en la cabeza de las letras. El primero parece que no puede tener otra interpretacion, aunque inusitada y bárbara, que la propuesta; á ménos de considerar esas cuatro siglas, por tan indescifrables como el MFPMP del número 3619 en la Coleccion Orelliana.

(2) Segun Mela (II, 1), era grande su territorio, supuesto que casi lo reconoce como el principal de la Cantábria: «Per Autrigones et Origeviones quosdam Nessua *(el Nerva)* descendit.» Sin embargo, esta parte de Mela reconocen todos los escritores que está muy adulterada.—En Plinio IV, 20), despues de Santander, aparece primero el puerto Blendio, y luégo los «*Orgenomesci e cantabris.*» Ptolemeo, en su catálogo de ciudades cántabras, la nombra Ἀργενομέσκον.

(3) Pág. 185.—Hallóse en *Villapalos*, junto á la confluencia del *Cua* y del *Sil*.

(4) Ἔνιοι δὲ Καλλαϊκοὺς ἀθέους φασί. III, 4, 16.

Allí tambien aparecen los siguientes nombres de personas:

2714.	Ter(entius) **Bodua**,	en *Cángas de Onis*, provincia de Astúrias.
625.	**Boudinna**,	en *Trujillo*, provincia de Cáceres.
2114.	**Bodon**,	en *Arjonilla*, provincia de Jaen.
2633.	**Bodecius Burrali**,	en *Astorga*.

Este último epígrafe, y el descubierto en Sorriba, dan la clave para interpretar el ya mencionado de *Santo Tomás de Collia*, sin que ofrezca el solecismo *cives* en vez de *civis*, que en él quiso hallar el Sr. Amador de los Rios. No hay allí sino celticismo. BOVHCIO BODECIVES es idéntico en su construccion gramatical, á BODERO BODIVES; y se debe interpretar *Bovecio, hijo de Bodecio*. La raíz **buadh**, que hacen patente **Bodus**, **Bodua**, **Bodon**, **Boudinna**, **Boderus**, **Bodecius**, **Bauduaeaeiobrico**, hubo de trasformarse por eufonía, por dialecto ó por otras razones gramaticales, en el **band** de **Banderaeico**, **Bandiaeapolosego** y **Bandiarbariaico**, que creemos sinónimo de **Baudaeibrico**, protector del *puente* á cuya entrada era venerado.—Para ninguno de estos nombres hay que pensar en una divinidad femenina, pues lo contrario exigen sus terminaciones; y por consiguiente, no tiene cabida aquí la palabra céltica **ban-dio**, que significa *diosa*. Confírmase esta doctrina con insignes ejemplos. Así la célebre *Boadicea*, la Zenobia de la Albion, que subleva con ardimiento á los britanos subida en su carroza, y contrasta el imperio y la fortuna del Lacio, es llamada por Tácito **Voadica (Boadicea, Boodicea, Boudicia**, de otros manuscritos) (1), y Βουδουίκα por Dion Casio (2). No es ocasion ahora de apurar la materia. Recorriendo las regiones de Europa que ocuparon los celtas, hallaríamos insignes comprobantes de cuanto llevamos dicho. Hora es ya de que la ciencia se ocupe en la tarea piadosa de recoger, ordenar y restituir á la vida elocuentes diseminados restos de los que, uniéndose á los Iberos ó primitivos pobladores de España, dieron sér á tantos vigorosos pueblos ó inmortalizaron el nombre de la Celtiberia.

Hasta aquí llevábamos impreso, cuando llega de Leon el Sr. D. Ricardo Velazquez, y nos franquea su álbum, enriquecido con nuevas inscripciones llevadas á aquel Museo. Al propio tiempo, en nuestra Academia de la Historia veo unos excelentes calcos de preciosas lápidas halladas en Córdoba, remitidos de aquella ciudad por don Victoriano Rivera Romero. No quiero malograr la coyuntura de completar esta Monografía epigráfica, sacando á luz tan curiosos y nuevos monumentos.

IV.

LÁPIDAS LEONESAS.

Hállanse depositadas en el ex-colegio de San Márcos, que sigue prestando sus cláustros para Museo arqueológico; y todas se han sacado del lienzo occidental de la muralla, contiguo á la basílica de San Isidoro. Son de piedra comun. Debo considerarlas como secuela y continuacion de las que publiqué en el tomo I de esta obra, págs. 449-469; y por lo mismo llevarán los números correspondientes, tomando en cuenta los de aquel trabajo.

(1) *Ann.* XIV, 31-37; *Agric.* 15, 16.

(2) LXII, 1-12.—No hacemos caso de la vulgar inscripcion DEO · VEXILLOR ‖ MARTIS · SOCIO ‖ BANDVAE, por ser apócrifa y de la cosecha del P. Roman de la Higuera. Cf. HUBNER, 215*.

47.

Por el lado principal.

DEVAC
OCABV
RIO

Por el opuesto.

. . . .
. . . .
. . . .
. . . . . NI
. . . . . IT
. . . .
. . . . . .

Grandes y bellos caractéres del siglo I, que no dejan lugar á duda en la leccion, hacen recomendable esta lápida. Mide 0m,61 × 0m,44. No creemos que sea sepulcral. *Devacocaburio* es una divinidad indígena, como el *Vagodonnaego* de la lápida por mí hallada orillas del Órbigo (1), y que deposité y se conserva en el Museo de Leon. Otro dios análogo, *Diaeico*, figura en otra lápida de orígen incierto (2) que se guarda en el Museo de la Academia de la Historia. La lengua en que está formado el nombre *Devacocaburio* es céltica. En gaël, **Dia a' chogaid** (dios de la guerra) es *Marte*, el *Devacoca* de nuestra lápida. *Burio* corresponde á **buirbe** (poderoso, fuerte, bravo), si ya no es nombre geográfico. En la propia lengua (3) estaria la inscripcion del dorso, gastadísima, que ocupaba nada ménos que siete líneas.

48.

D · M
G · TER · CHARITONI
AN · XXX · RESTEVTA · FILIO
F · C

A los dioses Mánes. Resteuta (Restituta) *cuidó de que se hiciese* este monumento *á su hijo Gayo Terencio Cariton.*

Ocupa el epígrafe el ático de una sencilla estela que se debió alzar sobre la tumba. Mide la piedra 0m,50 de alto, por 1m,14 de ancho.

49.

D · M
HYGIÑAE · AN · XVII
MERCVRIVS · ET
VITALIS · FILIAE
F C
S · T · T · L

A los dioses Mánes. Mercurio y Vital cuidaron de erigir este monumento *á Higinia su hija. Séate la tierra ligera.*

Por esta piedra y la del núm. 16 nos son conocidos dos hermanos, varon y hembra, tan amados de su padre Mercurio, como del ayo *(tata)* Vidal. Sin la del núm. 16 no se comprenderia una hija de dos padres, como á primera vista se pudiera imaginar por el epígrafe de este cipo, que mide 1m,09 de alto por 0m,58 de ancho. Sus boceles y molduras han sido bárbaramente picados, para engastarlo mejor al muro.

(1) Hübner, 2636.
(2) *Ibid.* 4977.
(3) Cf. *Ibid.* 2565, 3302, pág. 695, apénd. al núm. 416.—Urge que estas y otras inscripciones escritas con caractéres latinos, pero en la lengua indígena, que creemos célticas, ó ibéricas, ó celtibéricas, se estudien concienzudamente. De este modo, con la feliz adivinacion de los caractéres ibéricos debida al Sr. D. Antonio Delgado, no serán letra muerta para nuestra historia y geografía la multitud de lápidas ibéricas inexploradas hasta hoy.

50.

D ❦ M
HELICONI
AN ❦ XX
TAVTIVS
ASCLEPIADES
FILIO
S ❦ T ❦ T ❦ L

A los dioses Mánes. Taucio Asclepiades á su hijo Helicon, de 20 *años. Séate la tierra ligera.*

Mide $1^m,005 \times 0^m,58$. La inscripcion está grabada en un recuadro rebajado, teniendo por cabeza un plano de $0^m,20$. Los puntos están figurados por hojas de yedra.

51.

L · TERENTIO
Q · REBVRRo
AN · LV
L · TERENTVS
. . . .
. . . .

A Lucio Terencio Reburro, de la tribu Quirina, de 55 *años,* puso este monumento *Lucio Terencio* (su hijo?)...

Debió seguramente constar esta estela de dos piedras por lo menos, y formar parte de las pilastras del monumento. Este pedazo tiene de alto $1^m,02$ por $0^m,58$ de ancho. En un recuadro sobre la inscripcion aparece una corona festoneada. Más arriba un *clypeus* estriado. La orla del recuadro donde está la corona es á no dudar de gusto bizantino. En el epígrafe es muy de notar la tribu Quirina, pero de ello hablaré al fin de esta seccion.

52.

C A N D I D E
A N N O R V M
X X X I · M A R T I A
L I S · M A R I T V S
C A R I S S I M E
P · S · T · T · L · ❦

A Cándida carísima, de edad de 31 *años, puso* este monumento *Marcial su marido. Séate la tierra ligera.*

La inscripcion está dentro de un recuadro, inscrito en una piedra de cúspide semicircular. La altura del monumento es $0^m,67$ de alto, por $0^m,59$ de ancho. Una hoja de yedra termina todo el epígrafe.—La misma figura ofrece el monumento siguiente, pero ricamente adornado de preciosos boceles y gallardos rosetones y espigas.

53.

D · M
HELENE ANN XXIII ME
SVM · VIII · DIE · XIX · FILIE
PIENTTISSIME HERMO
DORVS · ET · SEXTILIA K*a*R
*issi*M*e* · *atque* · *i*NCO
mparabili · [*f* · *c*?]

A los dioses Mánes. Hermodoro y Sextilia á su hija piadosísima Helena, que falleció á la edad de 23 *años,* 8 *meses y* 19 *dias*, carísima é incomparable, cuidaron de erigir esta memoria.

Mide 0^{m},46 de alto por 0^{m},55 de ancho. Desgraciadamente está recortada en su parte inferior.

No hace muchos años que apénas se conocían siete romanos epígrafes de Leon. Hoy pasan ya de 50; y de ellos tan importantes como los que determinan la época de la fundacion de la ciudad, y el que nos descubre una division de la Tarraconense en dos provincias, hecha por Antonino Caracalla, y que tanta luz arroja sobre infinitas cuestiones de historia y geografía. El Genio de la legion, los númenes protectores de la ciudad, ilustres capitanes, familias nobles y plebeyas, y preciados timbres de Leon, nos son ya conocidos. Faltábanos saber, casi con certeza ya, la tribu á que se hallaban afiliados los ciudadanos romanos legionenses; y tres lápidas han venido á esclarecer este punto: la de Gayo Aurelio Fraterno (33), la de Lucio Emilio Valente, hijo de Ammo (39), y la de Lucio Terencio Reburro (51). Bien es verdad que por ninguna de ellas consta la patria de esos tres individuos, y que así no llega á ser decisiva nuestra conjetura. Pero si se repara que las tres piedras corresponden á sujetos de familias distintas, y que cuando se menciona otra tribu (como acontece con la lápida 15), se expresa pertenecer el difunto á otra diferente ciudad, entónces nuestra conjetura recibe apariencias de certidumbre.

No hacen á nuestro propósito las lápidas ya publicadas; y por ello desisto de hablar de la que se ha llevado al propio Museo, y estaba en el puerto de San Isidro (montañas de Astúrias), piedra natural, oblonga, de 1^{m},45 de alto, por 0^{m},60 de ancho, con esta inscripcion, no bien reproducida en la obra de Hübner (3454):

d · M
NDOTI FL
AVIARENII
AN · L
H · S · E

V.

LÁPIDAS DE CÓRDOBA.

En estos cuatro últimos años parecieron en la misma ciudad, ó muy cerca de ella, cuatro inscripciones de verdadero interés arqueológico.

Las dos primeras se hallaron en Octubre y Noviembre de 1872, á poco más de tres metros de profundidad, abriendo las zanjas para una casa que hace esquina á la calle del *Conde de Gondomar* y paseo del *Gran Capitan.* Ambas lápidas pertenecen á la primera mitad del siglo III. La primera tiene la fecha del año 238, y es sumamente interesante para la paleografía española por los rasgos y por la forma especial de algunas letras; pero su mayor importancia procede así de la fecha consular como del taurobolio que menciona.

Es un ara de mármol blanco, de 0^{m},86 de altura y 0^{m},20 de grueso; siendo su ancho de 0^{m},50 en la base y cornisa, y 0^{m},44 en el neto. En el costado izquierdo está esculpida una cabeza de carnero, y en el lado derecho una *pátera* y *preferículo.* La inscripcion dice así:

1.ª

EX IVSSV MATRIS DEVM
PRO SALVTE IMPERII
TAVRIBOLIVM FECIT PVBLICIVS
VALERIVS FORTVNATVS THALAMS
SVSCEPIT CRION IS PORCIA BASSEMIA
SACERDOTE AVRELIO STEPHANO
DEDICATA VIII KAL APRIL
PIO ET PROCVLO COS

u. c. 991.
a. C. 238.

Por mandato de la madre de los dioses, para la salud del imperio, hizo un taurobolio Publicio Valerio Fortunato Tálamo, promoviendo el criobolio la Isiaca Porcia Bassemia, y siendo sacerdote Aurelio Estéfano. Fué dedicada

(el ara) *á 25 de Marzo, en el consulado de Pio y Próculo* (año 991 de la fundacion de Roma, 238 del nacimiento de Cristo).

Un fragmento marmóreo descubierto hácia 1849 en Roma, en las ruinas de la basílica Julia, y publicado y restituido por Henzen en el *Bulletino dell' Instituto di corrispondenza archeologica* de aquel año, pág. 133, ofrece parte del nombre del segundo de estos cónsules: *pro*CULO PONTIAN*o*, que en los Fastos Idacianos se llama *Pontianus Proclus*. Los mismos Fastos dan al primer cónsul la apelacion de *An. Pius* (Annio Pio), que es la vulgar y debe sostenerse, áun en concurrencia con la conjetura del príncipe Borghesi, quien al cónsul denomina Junio Beticio Pio, pues no hay reparo en que se llamase *Annius Junius Betitius Pius*.

No faltó motivo á Publicio Valerio Fortunato Tálamo para hacer el taurobolio *por la salud del imperio*, en aquellos revueltos dias, en que, despues del asesinato de Alejandro Severo (235) y de subir al solio imperial Maximino, se arrogaron casi á un mismo tiempo la púrpura cinco generales, á saber, los dos Gordianos africanos, padre é hijo, Pupieno, y Balbino, y Antonio Gordiano Pio, que sobrevivió á todos ellos é imperó solo desde los últimos dias del mes de Marzo de 238, en que Maximino y su hijo Máximo perecieron miseramente. Las *vías públicas* de España, y con especialidad la *Augustea*, que pasaba por Córdoba, debieron á los dos Maximinos reparaciones y mejoras frecuentes. En los caminos y en las ciudades españolas alzáronse monumentos innumerables al númen y majestad de ambos príncipes, recordando sus beneficios. No es extraño, pues, que en los momentos críticos en que perecian á manos de la soldadesca, se hiciese en Córdoba, pretextando una revelacion ó mandato de Cibéles, un taurobolio por la salvacion del imperio.

No conocemos de España más que otras dos aras taurobólicas, á saber, la que en 1553 publicó el librero Jacobo Strada (1), como existente cerca de Galisteo (Extremadura), y la que en Junio del año actual sacó á luz D. Vicente Barrantes (2), leida por mi amigo D. Aureliano Fernandez-Guerra. En la nuestra, Valerio Fortunato, que hizo el taurobolio, quizá fuese el mismo que erigió en Medina-Sidonia un ara votiva (3), rota en su parte superior. El *taurobolio* iba comunmente acompañado del criobolio, y lo comprueba nuestra ara presentando esculpida la *cabeza de carnero*, y nombrando á la *Isíaca*, ó sacerdotisa de Ísis, Porcia Bassemia, que presentó el carnero (κριόν). Sabido es que en esta clase de sacrificios el toro se inmolaba en honor de Cibéles, y el carnero en memoria de Átys, con las ceremonias de sangrienta purificacion descritas por Arnobio y Prudencio. Este epígrafe aumenta el caudal de palabras latinas con las de *tauribolium*, que siempre se había dicho *taurobolium*, y *crion*, que no recuerdo haber visto en otra parte. Nadie extrañe ver intervenir á una Isíaca en esta ceremonia, pues no sólo estaba íntimamente enlazado el culto de Ísis y Cibéles, sino que á veces tenian un templo comun (4), circunstancia muy notable para ilustrar los numerosos y peregrinos monumentos descubiertos en el *Cerro de los Santos*, cercano al término de Yecla, divisorio de las provincias de Múrcia y Albacete.

2.ª

C O L O N I A · P A T R I C
L · IVNIVS · P · F · SERG · PAVLINVS · PONTIF · FLAMEN · PERPET · IIVIR · C · C · P · FLAM · PROVIN
BAET · EDITO · OB · HONOREM · FLAMINATVS · MVNERE · GLADIATORIO · ET · DVABVS · LVSSIONIB
STATVAS · QVAS · OB · HONORES · CONIVNCTOS · PROMISERAT · EX · HS CCCC · POSVIT · ET · FACTIS · CIRCIENS · DED

Colonia Patricia.—Lucio Junio Paulino, de la tribu Sergia, hijo de Publio, pontífice, flámen perpétuo, duúmviro en Córdoba, Colonia Patricia, flámen de la provincia Bética, despues de festejar el honor de su flaminado con una lucha de gladiadores y dos representaciones (escénicas?), *erigió, del depósito de* 400.000 *sextercios* (5), *las estátuas que por razon de tantos honores juntos en él, habia prometido; y hechos juegos circenses las dedicó.*

---

(1) Hübner, 606.
(2) *La defensa de la sociedad* Revista), año III, pág 332. : M · D · S ‖ VAL · AVITA ‖ ARAM TAVRIBOL | SVI NATALITI RED | DITI · D · D · SACERDO ‖ TE DOC YRICO · VALE RIANO ARCIGALLO ‖ PVBLICIO MYSTICO.
(3) Hubner, 1312.
(4) Maffei, *Mus. Veron.*, 82, 3, cf. Gruter, 309, 2, 3; Orelli, 2361.
(5) Veinte mil duros de nuestra moneda.

Esta tabla marmórea, de $0^{m},73$ de ancho por $0^{m},22$ de alto, debió estar incrustada en el pedestal de una estátua, que es verosímil figurase la Colonia Patricia. La letra del epígrafe pertenece indudablemente á la mitad del siglo III de nuestra era, conviniendo á maravilla con el de la lápida precedente.

Junio Paulino reunia en sí los tres más importantes cargos de Córdoba: era pontífice del colegio sacerdotal, era flámen perpétuo del Genio de la Colonia, y en ella misma duúmviro (alcalde); y como añadiese á tan altas dignidades y cargos, la de flámen de toda la provincia Bética, lo celebró como se ha visto.

El sitio en que han parecido éste y el anterior monumento, es notable por las muchas antigualllas encontradas allí en varios tiempos. Ahora se han descubierto muros de enormes y bien labrados sillares, algun capitel é infinidad de tejas imbricadas y barros saguntinos. Los muros, dispuestos en cuatro hileras paralelas, pudieran corresponder á la nave de un templo, tal vez dedicado á Cibéles é Ísis.

¿Estuvo en este sitio el foro Cordubense, y en él los principales templos de la Colonia? ¿Hallábase, por el contrario, este sitio fuera de la ciudad y al lado del Circo? A pesar de que Córdoba ha contado con tan ilustres anticuarios como Ambrosio de Morales, Diaz de Rivas, el abad de Rute, los jesuitas Roa y Ruano, y otros no ménos ilustres, todavía está por explorar y por reconstruir el plano antiguo de la insigne patria de Séneca y de Lucano, en que residía el flámen de la provincia, y que, á no dudarlo, fué metrópoli de la Bética, como sostuvo el P. Martin de Roa.

3.ª

Q · ANNEDIVS · Q · L · SVRILLIO ·
H · S · E · S · T · T · L ·
LVCLENIA · ƆƆ · L · GRATA · PIA · FRVGI
H S E S T T L

Quinto Annedio Surillio, liberto de Quinto, aquí yace: séate la tierra ligera.
Luclenia Grata, liberta de las dos Cayas, piadosa, honesta, yace aquí. Séate la tierra ligera.

Sencilla lápida, ocupada enteramente por la inscripcion, mide $0^{m},80$ de alto, por $0^{m},19$ de ancho; y fué encontrada cerca de la ciudad, haciendo un desmonte para la vía férrea de Belmez, poblacion famosa por sus minas de carbon de piedra. Hallábase en la cubierta de un tosco sepulcro de lajas á medio labrar, que fué deshecho y roto en el momento de ser hallado. La lápida está en poder del artesano D. Manuel Tena, á quien hacen muy recomendable su aficion literaria y el estudio de la Numismática.

Finalmente, en poder de la familia de D. Luis Ramirez de las Casas Deza, historiador diligentísimo de la provincia de Córdoba, que acaba de fallecer, está la siguiente lápida cristiana ($0^{m},19 \times 0^{m},285$), encontrada el año de 1870 en el *Haza de los Aguijones*, cerca de la estacion del ferro-carril:

4.ª

HIC REQVIESCVNT
MEMBRA SALVATI
CRISMATIS VNCTA
RITE SEPVLTA
5 ERA MILLENA XX — Era 1020 = 982 p. C. n.
LXXV EVOS QVIXIT

Descansan aquí los restos mortales de Salvato, ungidos con el óleo santo, y sepultados conforme á rito, en la era 1020 (982), *el cual vivió* 75 *años.*

Menciona esta lápida el sacramento de la *Extremauncion;* lo que, atendida su fecha, le dá un lugar eminente entre las inscripciones cristianas. Contribuye á probar que el catolicismo floreció en Córdoba durante todo el siglo X, áun despues de la gran persecucion de los árabes. Está en verso. Los cuatro primeros quieren ser *adónicos*, metro favorito de Séneca. Los dos últimos son octosílabos, y á la par de los dos asonantados que preceden, revelan los primeros albores de nuestro romance. Aun en la orla que rodea la inscripcion, se ve cómo el gusto visigótico imprimió fisonomía particular á la greca romana.

VI.

LÁPIDA DE VALDEAVERO.

D · M
*a*VR · EVTH
ENIAE · AN LV
AVR · GERON
TIVS · M*atri*
pie M T*issima* E
EX · Ŧ · F · C

A los mánes de Aurelia Euthenia, que murió *de* 55 *años. Aurelio Geroncio* á su madre piadosísima, *en virtud del testamento, cuidó de que se le erigiese esta memoria.*

Mide la piedra 0^{m},48 de alto, por 0^{m},42 de ancho, y acabo de deber un reciente calco de ella á la amabilidad del sabio numismata D. Antonio Cabré.

Valdeavero, donde ha parecido hace poco, dista siete cuartos de legua de Guadalajara, en el límite occidental de esta provincia con la de Madrid: antiguo territorio *Carpetano* y del obispado de *Cómpluto*, ciudad que, tres leguas y cuarto al Sur, estuvo en San Juan del Viso, y á cuyo pié se tiende Alcalá de Henares.

Hasta ahora nuestros romanos epígrafes no habian presentado los nombres helénicos de *Euthenia*, Εὐθηνία (Prosperidad, Abundancia) y *Geróntion*, Γερόντιον (Viejecito). Dá este último gran valor á la lápida, porque determina la forma con que deben escribirse otros, de viva significacion é importancia en nuestra historia.

Geroncio se llamaba aquel varon del siglo Apostólico, celoso propagador de la cristiana verdad por las regiones occidentales de España, que desempeñando su sagrado ministerio en Itálica, fué preso, aherrojado, atormentado y hecho morir en oscurísima cárcel. *Gerontius* le nombran, exacta y puntualmente, el Himno gótico (de tan grande y pura antigüedad, reconocida por Baronio, que no falta quien le suponga escrito en el siglo III ó IV); San Valerio, abad de San Pedro de Montes, en el VII; y Usuardo, en el VIII; pero el Martirologio Romano, á 25 de Agosto, le apellida *Geruntius*.

Por devocion al santo obispo italicense, pudieron tomar su nombre un presbítero, que San Ildefonso menciona en sus *Varones ilustres*, y un obispo de Medina-Sidonia, que vivia en 690, y á quien los códices llaman indistintamente *Gerontius* y *Iherontius*.

Nuestra lápida, abierta á fines del siglo III, fija la verdadera leccion: *Gerontius*.

Madrid, 30 de Setiembre de 1874.

ÍNDICE

SEGUN EL ORDEN EN QUE SE HAN PUBLICADO LAS MONOGRAFIAS DEL TOMO IV.

ÍNDICE DEL TOMO IV

SIGUIENDO EL ÓRDEN CIENTÍFICO ESTABLECIDO EN LA INTRODUCCION DE ESTA OBRA.

SECCION SEGUNDA.

TIEMPOS HISTÓRICOS.

I.
EDAD ANTIGUA.

A.
BELLAS ARTES.

1.°
ARTE PAGANO.

ESCULTURA.

PINTURIA. — MUSIVARIA.

B.
ARTES INDUSTRIALES.

INSTRUMENTARIA, PANOPLIA, INDUMENTARIA.

CERÁMICA.

II.
EDAD-MÉDIA.

A.
BELLAS ARTES.

1.°
ARTE CRISTIANO.

ARQUITECTURA.

ESCULTURA.

PINTURA.

PINTURA. — MOBILIARIO SAGRADO.

PINTURA. — PALEOGRAFÍA.

B.

ARTES INDUSTRIALES.

1.°

ARTE CRISTIANO.

ESCULTURA.

PALEOGRAFÍA.

2.°

ARTE MAHOMETANO

EPIGRAFÍA.

CERÁMICA.

III.

EDAD MODERNA.

A.

BELLAS ARTES.

1.°

ARTE CRISTIANO.

ESCULTURA.

ESCULTURA.—ORFEBRERÍA.

PINTURA.

GRABADO.

GRABADO.—ORFEBRERÍA.

B.

ARTES INDUSTRIALES.

INSTRUMENTARIA CIENTÍFICA.—CARTOGRAFÍA.

EDADES ANTIGUA Y MEDIA.

ARTES PAGANO Y CRISTIANO.

B.

ARTES INDUSTRIALES.

EPIGRAFÍA.

EDADES MEDIA Y MODERNA.

A.

BELLAS ARTES.

1.°

ARTE CRISTIANO.—RENACIMIENTO.

ESCULTURA.—GRABADO EN HUECO.

B.

ARTES INDUSTRIALES.

1.°

ARTE CRISTIANO.

NÁUTICA.

HERÁLDICA.

SECCION TERCERA.

ETNOGRAFÍA.

A.

BELLAS ARTES.

PINTURA.

B.

ARTES INDUSTRIALES.

ESCULTURA. — MOBILIARIO.

ÍNDICE ALFABÉTICO DEL TOMO IV.

A.

B.

C.

CH.

D.

E.

F.

G.

H.

I.

J.

K.

L.

M.

N.

O.

P

R.

S.

T.

V.

PLANTILLA PARA LA COLOCACION DE LAS LÁMINAS DEL TOMO IV.



